

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPLORATION DU PERSONNAGE POSTDRAMATIQUE À L'AIDE DE LA VIDÉO
DANS *LA MISSION* DE HEINER MÜLLER

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

ABDELGHAFOUR ELAAZIZ

JUILLET 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À mes directrices de recherche, Martine Beaulne et Marie-Christine Lesage pour leur générosité et leur patience.

Aux personnes qui ont participé à l'essai scénique : Line Dezainde, Ilya Krouglikov, Stéphanie Beaubien, Gabrielle Béland, Issam Boutrig, Laurence Boutin Lapierre, Jonathan Saucier, Sarah Gabrielle Perron, Laurence Grégoire-Béliveau.

À Josette Féral et Enrico Pittozi pour leurs précieux commentaires.

À Angela Konrad et Yves Labelle d'avoir accepté d'être sur mon jury.

À monoureuse et épouse Fatiha Oubni.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
PERSONNAGE ET DRAMATURGIE DE L'HOMME DANS L'ASCENSEUR	6
1.1 Figure du fonctionnaire.....	8
1.1.1 La parole action monologuée	9
1.1.2 Ruptures	12
1.1.3 Personnage postdramatique	16
1.2 Un fragment postdramatique	19
1.2.1 Dramaturgie du rêve	19
1.2.2 Dramaturgie du paysage	22
1.2.3 Dérèglement du temps	25
CHAPITRE II	
LA VIDÉOSCÉNIQUE.....	28
2.1 La conception des images	29
2.1.1 Contexte général	30
2.1.2 Recherche préliminaire.....	32
2.2 Les types d'image	34
2.2.1 Images de fiction : Films cinématographiques cités.....	35
2.2.3 Images du documentaire	38
2.2.4 Images du double.....	40
2.2.5 Textures visuelles	41

2.3 La dramaturgie des images	43
2.4 L'interaction entre la vidéo et le personnage.....	53
2.4.1 Le dispositif entre espace de jeu et écran de projection	53
2.4.2 L'acteur et l'image : interactions.....	57
2.4.3 Le jeu de l'acteur	61
CONCLUSION	67
APPENDICE A	
L'HOMME DANS L'ASCENSEUR (LA MISSION) : STORYBOARD	72
APPENDICE B	
DISPOSITIF SCÉNIQUE	77
APPENDICE C	
PHOTOS.....	78
BIBLIOGRAPHIE.....	95

RÉSUMÉ

Notre mémoire-création consiste en une exploration vidéoscénique du personnage postdramatique dans *La Mission* de Heiner Müller.    partir d'une intégration de ce médium dans la mise en scène d'un extrait de la pièce que nous avons intitulé *L'homme dans l'ascenseur*, nous essayons de donner forme au personnage en s'appuyant sur une confrontation entre le jeu d'acteur et l'image.

En partant de la forme monologique du texte, laquelle accentue la solitude du personnage, nous observons comment la parole devient la seule et unique dominante en l'absence d'une action concrète. Puis, nous analysons l'aspect fragmenté de l'écriture qui se distingue par une abondance de ruptures dans cette prise de parole. Cette parole nous permet de saisir l'identité de ce personnage postdramatique qui, loin de toute intériorité psychologique, nous livre une énonciation structur  e de manière dense, compacte et intense. Ainsi, nous examinons trois aspects postdramatiques du texte : la dramaturgie du rêve, la présence du paysage et le dérèglement du temps.

La deuxième partie de notre mémoire se consacre à notre approche vidéoscénique. Après un survol historique de l'utilisation de l'image au théâtre, nous abordons les catégories et types d'images projetées dans notre essai. Nous exposons le scénario visuel qui accompagne l'acteur en énonçant les motivations derrière le choix des images dans le texte. Ainsi, nous décortiquons les divers aspects et la dynamique issue de l'interaction entre la vidéo et les autres composantes du spectacle. La présence du médium façonne le dispositif scénique, influence la manière d'être de l'acteur et conditionne son jeu.

INTRODUCTION

Notre mémoire-création explore, avec l'interaction de la vidéo, le personnage postdramatique dans la pièce *La Mission* de Heiner Müller.    l'aide de ce médium, nous avons choisi de mettre en scène un extrait de la pièce que nous avons intitulé *L'homme dans l'ascenseur*. L'aspect expérimental et fragmentaire de l'écriture nous a permis d'isoler cet extrait qui représente une entité à part dans le texte intégral. La pièce raconte l'histoire de trois révolutionnaires de la Convention française qui se rendent aux Caraïbes pour susciter le soulèvement des esclaves contre le trône de l'Angleterre. En parallèle à cette trame, un fonctionnaire des temps modernes surgit au milieu de la pièce. Il prend un ascenseur car il est convié à un rendez-vous avec son chef, mais il n'arrivera pas    le rencontrer. Notre recherche, consistant à confronter l'incarnation de ce personnage à la vidéoscénique, s'est effectuée à travers le questionnement de trois points essentiels : la nature de la dramaturgie de Müller, la notion du personnage postdramatique et les moyens possibles qu'offre la vidéo dans la construction du personnage et l'univers du texte.

Afin de saisir les caractéristiques fondamentales de cette dramaturgie, le premier chapitre démontre les aspects marquants qui distinguent la forme et le contenu de cette écriture. Nous nous arrêtons au début sur la forme monologique du texte qui fait de la parole l'action dominante sur scène. Tout au long de l'extrait, le personnage nous fait part de ce qui se passe autour de lui tout en se retrouvant impuissant à influencer le cours des   v  nements. Sa seule issue de sortie face au monde qui s'écroule devant lui est de décrire ce qu'il est en train de subir. Le monologue dépeint cet univers à travers les yeux du protagoniste. Il accentue sa solitude et nous plonge dans une intériorité troublée, fragmentée en plusieurs   tats d'  me, d'angoisse, de peur et de doute.    l'encontre du dialogue qui se déploie entre plusieurs

personnages autour d'une action centrale, le monologue suspend l'action et amène un point de vue critique sur le déroulement des événements. Le monologue représente « une forme discursive à proscrire, un élément perturbateur, et contradictoire. » (Dubor, Heulot-Petit, 2011, p. 7)

Après avoir établi cette prédominance de la parole comme seule action du personnage, nous tentons d'analyser la façon dont Müller formule cette parole. Son texte est habité par une multiplicité d'images, d'informations et d'états psychiques. Le protagoniste nous submerge avec des énoncés qui décrivent chaque chose qu'il voit ou qu'il ressent. Sa parole devient très dense, structurée par plusieurs ruptures. Elle devient un moyen de résister à l'écroulement surréel de son univers, une tentation de faire le point sur ce qui lui arrive. Cependant, l'état d'urgence dans lequel il se trouve lui impose un débit de parole continu, saccadé et paradoxal. Son passage d'une idée à l'autre nous met face à une suite de pensées et d'émotions disparates qui s'entrechoquent. Ainsi, la présence de ruptures provoque une dynamique intéressante et enrichit le texte d'une rythmique spécifique. Elle devient également un défi pour l'incarnation du personnage. La performance du comédien ne consiste pas seulement à évoquer les émotions, mais l'interprète doit trouver le moyen d'agencer les segments de pensée et les rendre intelligibles.

La spécificité de cette parole éclatée, fragmentée et non réaliste, qui se démarque du théâtre conventionnel, a été notre porte d'entrée pour saisir la nature postdramatique du personnage. Ce n'est pas évident de saisir cette notion si nous la détachons du concept plus large du théâtre postdramatique. Ce terme a été inventé par le critique allemand Hans-Thies Lehmann, pour décrire les pratiques théâtrales éclatées et novatrices de la fin du XX^e siècle. Ces spectacles hybrides ne sont plus centrés sur le texte dramatique. La pièce de Müller représente un exemple concret d'une écriture qui a pu intégrer ces aspects postdramatiques en écartant des notions comme l'unité centrale de la fable ou un cheminement logique des événements. Du coup, nous sommes appelés à éviter de traiter le personnage de *L'homme dans l'ascenseur* comme une entité de parole homogène qui se déploie selon une structure psychologique.

Dans la deuxième partie du premier chapitre, nous abordons les aspects postdramatiques du

fragment. En nous appuyant sur les notions explicitées par Lehmann (2002), nous pouvons recenser trois caractéristiques qui façonnent l'écriture du texte de Müller : la dramaturgie du rêve, la présence du paysage et le dérèglement du temps. Afin d'ancrer son personnage dans une situation cauchemardesque, hallucinatoire, qui frôle la folie, Müller propose un univers onirique sans se soucier des liens logiques entre ses composantes. À l'instar d'un rêve, il met son protagoniste dans un ascenseur qui finit par disparaître en éjectant ce dernier au Pérou. Le temps se révolte et des apparitions bizarres dominent sa vision. En l'absence d'une suite logique des énoncés et des images, Müller réussit à donner forme à ce monde sans repères pour le fonctionnaire. De plus, la dominance du paysage dans la deuxième partie du texte vient accentuer la passivité du protagoniste face à son sort. Sur le vaste terrain au Pérou, le personnage ne fait que contempler son entourage sans vraiment savoir comment il y est arrivé, en admettant que ce paysage « n'a d'autre tâche que d'attendre la disparition de l'homme. » (Müller, 1982, p. 32) Le dernier aspect du texte qui nous a également interpellé concerne le rapport conflictuel du personnage avec le temps. Obsédé par la peur de rater son rendez-vous avec le chef, il finit par oublier le numéro de l'étage et perdre la notion du temps. La course contre la montre augmente son angoisse et devient vaine quand il s'aperçoit que sa montre n'affiche plus le temps exact. Avec ce dérèglement du temps, Müller anticipe l'explosion de l'espace et pousse à l'extrême l'état de chaos intérieur de son personnage.

Dans le deuxième chapitre de notre mémoire, nous exposons la démarche vidéoscénique que nous avons suivie pour donner corps au personnage de *L'homme dans l'ascenseur* sur scène. En partant d'une observation des pratiques théâtrales qui ont utilisé la vidéo, nous pouvons repérer les divers usages de ce médium sur la scène de théâtre. Avec des compagnies comme Ex Machina, le Wooster Group et d'autres, la vidéo devient une composante incontournable de leur vision de la représentation théâtrale. Cette recherche continue pour inventer d'autres formes de théâtralité, en puisant dans le langage audiovisuel, a donné naissance à des spectacles hybrides où l'image ne sert pas seulement à illustrer, mais devient une base dans l'écriture scénique. En s'inspirant de ces expériences et en s'appuyant sur les multiples couches de sens qui habitent le texte de Müller, nous avons conçu une trame visuelle qui se diffuse pendant le spectacle et qui entre en interaction avec la performance de l'acteur. Après avoir nommé les types d'images utilisées qui font appel à plusieurs genres audiovisuels, nous entamons la dramaturgie vidéoscénique. Tout d'abord, nous décrivons les contenus des

vidéos, clip après clip. Nous mentionnons les moments où elles apparaissent par rapport à la prise de la parole de l'acteur. Nous précisons les formes des images sélectionnées, sur quel écran elles sont projetées et combien de fois. Puis, nous expliquons les causes qui ont déterminé le choix de ces vidéos. Autrement dit, nous traçons le déroulement du scénario vidéoscénique qui s'amorce avant l'apparition de l'acteur sur scène.

La deuxième partie du deuxième chapitre se consacre à la nature des interactions produites entre la vidéoscénique et les autres constituantes de la représentation. L'intégration de ce médium sur le plateau a modifié l'espace et la manière d'être du comédien sur scène. En fait, l'objectif principal de cette confrontation entre le théâtre et la vidéo a été de faire cohabiter ces deux langages différents. Afin d'y arriver, nous avons tout d'abord conçu une scénographie servant de point d'intersection et permettant un déroulement des deux histoires, une diffusée sur les écrans et l'autre jouée par l'acteur. Ainsi, après avoir décortiqué le dispositif scénique, nous abordons la relation entre l'acteur et l'image. Il s'agit des rapports corrélatifs qui se créent entre les deux. La présence de la vidéo influence énormément la performance de l'acteur et vice versa. Le comédien peut déformer le contenu des images en incrustant son ombre sur les écrans ou en se mettant devant. Il peut même faire corps avec son double projeté et jouer avec. L'acteur se trouve obligé de composer avec les contraintes que lui impose ce médium en adaptant son mouvement, son attitude corporelle, son rythme et son débit de parole. Somme toute, ces interactions deviennent nécessaires pour créer un dialogue concret entre le jeu d'acteur et l'image et imbriquer leurs langages sur scène.

Puis, nous analysons la démarche d'interprétation suivie dans l'incarnation de ce personnage postdramatique en se basant sur deux éléments qui ont déterminé notre recherche : la nature de l'écriture de Müller et la présence de la vidéoscénique. Le texte nous propose un univers éclaté, surréel où la parole se fait dense, fragmentée et saccadée. Il écarte donc toute approche réaliste ou psychologique. La nature monologique de la pièce dépeignant l'intériorité du personnage et l'abondance des énoncés descriptifs met l'acteur au milieu d'une dualité de jeu : l'incarnation et la narration. Ceci dit, le souci du performeur d'entrer en interaction avec le dispositif des images change la donne et modifie son cheminement sur scène. La vidéo assume une partie intéressante de la charge dramatique et émotionnelle de la représentation. Le comédien doit être très conscient de la complexité de la tâche que lui imposent le

dispositif et le texte. Il est tenu de développer une démarche d'interprétation fluctuante et souple qui lui permet de composer avec ce jeu d'oppositions qui anime la scène : d'une part, le contraste des pensées, les multiples états psychiques et le rythme de la parole du personnage; de l'autre, le déroulement continu des images. Nous préférons décrire cette démarche de jeu comme perforée.

CHAPITRE I

PERSONNAGE ET DRAMATURGIE DE *L'HOMME DANS L'ASCENSEUR*

L'extrait de *L'homme dans l'ascenseur* de Heiner Müller, que nous avons choisi comme sujet de notre étude, représente la neuvième scène de *La Mission*. Du point de vue de l'action générale de la pièce, le fragment raconte un événement qui n'a rien à voir avec le reste de la pièce. Cette technique d'insertion d'une histoire dans une autre est la marque d'une écriture dramatique nouvelle qui ne se soucie plus de l'unité de l'œuvre et de sa linéarité. Ainsi, les événements de *La Mission* s'étalent sur plusieurs temps et espaces différents, entre le passé (XVIII^e siècle et début du XIX^e siècle) et le présent. Les différents lieux sont la France, la Jamaïque, le Pérou et un *no man's land*. La pièce se compose de deux blocs narratifs très distincts l'un de l'autre. Tout d'abord, une première trame, qui se situe dans le passé et raconte l'arrivée de trois émissaires en Amérique, envoyés par la Convention française en Jamaïque pour inciter les esclaves noirs à se révolter contre le trône d'Angleterre. Au milieu de cette trame se trouve intercalée une autre histoire que nous avons nommé *L'homme dans l'ascenseur* et dont le protagoniste est un fonctionnaire des temps modernes. Il prend l'ascenseur pour aller rencontrer son chef qui doit lui confier une mission. Le fonctionnaire rate le rendez-vous et se retrouve au Pérou. La pièce se poursuit après cet intermède avec l'histoire des esclaves et l'échec de la révolution.

Écrite en 1979, *La Mission* s'inscrit dans une phase très avancée de la dramaturgie de Heiner Müller. Ses pièces, souvent jugées difficiles, empruntent leur thématique tant à la tragédie grecque qu'à l'histoire allemande et aux conflits sociaux. Source de polémique dans les deux

Allemagne puis dans l'Allemagne réunifiée, l'écriture de Müller, fréquemment désignée comme déroutante, a fait de lui l'une des principales figures du théâtre allemand. Sa dramaturgie n'a pas cessé d'évoluer d'une pièce à l'autre. Sa recherche continue aux niveaux de la forme et du contenu fait de ses textes une sorte de laboratoire d'écriture qui résiste à la classification et rompt avec les conventions dramatiques. Ainsi, dès ses premières ébauches dramaturgiques au sein de l'Allemagne communiste naissante sous la direction du parti socialiste unifié, Müller a su résister à l'esthétique propagandiste dictée par les politiciens. Malgré sa collaboration avec quelques textes dans le style répandu de l'époque, désigné comme un « réalisme socialiste », cela ne lui avait pas épargné d'être souvent censuré vu sa vision très critique des choses.

Le répertoire d'Heiner Müller est vaste. Sa démarche de réécriture de textes et de reprise de thèmes emprunte au théâtre grec, à Shakespeare, à l'héritage romantique allemand, à Franz Kafka, Ernest Jünger, Ernest Bloch, etc. Cette interaction avec d'autres œuvres et d'autres dramaturges, en passant par le théâtre didactique, le grotesque et la comédie, témoigne chez Müller d'un penchant pour l'expérimentation, qui va jusqu'à la transgression incessante des normes dramaturgiques. Son écriture se situe « au-delà des genres » (Baillet, 2003, p. 34), défiant toute lecture chronologique ou thématique. De là émerge la question : comment aborder l'œuvre de Müller, qui résiste à toute tentative de classification ordinaire par thème ou par ordre d'apparition?

Selon Christian Klein, il faut approcher l'œuvre de Müller « en respectant les strates (successives ou en chevauchement), la diachronie du temps de l'écriture, des influences littéraires, idéologiques, philosophiques, politiques » (1992, p. 1). Ainsi, à la lumière de ces paramètres complexes et loin de toute interprétation biographique, il faut mettre « en valeur la dynamique foisonnante d'une telle écriture sans tomber dans l'empirisme, sans réduire Müller à être le porte-parole d'une école et sans réduire son œuvre à une littérature du sujet et évacuer ainsi l'histoire » (Klein, 1992, p. 1-2). Ainsi, à l'aide d'un découpage à géométrie variable, Florence Baillet classe les pièces *La Mission* (1979) et *La Route des chars* (1984-1987) dans le même ensemble de textes où l'écrivain est-allemand se penche de nouveau sur la question de la Révolution, en poursuivant l'exploration de points de vue politiques et esthétiques.

De retour d'un voyage aux États Unis, après un passage au Mexique au printemps 1978, Müller pense à écrire *La Mission*, reprenant ainsi le projet ancien d'adapter une nouvelle d'Anna Seghers, *La Lumière sur le gibet* (1961). Il entame sa nouvelle pièce sans vraiment avoir une idée claire de ce qu'il veut écrire. Il sait d'où il part, mais n'a qu'une idée confuse du résultat. « Il décrit son travail comme un mouvement de clarification progressive [...] un tâtonnement vers un discours qui s'élabore et s'organise à l'intérieur de la formation discursive à laquelle il participe, mais aussi dans laquelle il se retrouve de plus en plus mal à l'aise. » (Klein, 1992, p. 329)

1.1 Figure du fonctionnaire

La Mission est considérée comme la pièce la plus violente d'Heiner Müller. Sa violence ne réside pas seulement dans le propos sur la révolution et ses rouages, mais elle dépasse le sens pour contaminer la langue et sa formulation. La puissance verbale inhabituelle du texte renforce la place donnée à la parole et en fait un actant qui compense largement l'absence d'action. C'est le cas du fragment de *L'homme dans l'ascenseur*. Au milieu de la pièce, un personnage sans sigle, sorti de nulle part, apparaît et déborde de parole. Il s'agit d'un fonctionnaire, prisonnier d'un ascenseur, qui nous parle de son rendez-vous avec son chef qui doit lui confier une mission. Le temps se détraque, il rate son rendez-vous et se retrouve au Pérou en ressassant son auto-culpabilité et son incapacité à agir. Autrement dit, l'homme dans l'ascenseur « se place à la charnière de l'action sans être ni motivé ni attribué à un personnage de l'action » (Morel, 1996, p. 96). Suivant un flux accéléré et condensé du langage, ce monologue nous invite à plonger dans les pensées de ce fonctionnaire, dans ses craintes et ses angoisses et à assister à son éclatement intérieur. Ce récit dans le récit accentue l'effet spiralé de la pièce entière et nous plonge dans une sorte de parole poétique, brusque, cauchemardesque, saccadée et fracturée.

1.1.1 La parole action monologuée

Au-delà des propos politiques ou tragiques du théâtre de Müller, la narrativité et la composition de ses textes ont un intérêt primordial pour les critiques et les praticiens. L'intrusion de *L'homme dans l'ascenseur* dans *La Mission* présente un exemple concret de son jeu avec les formes. Avec ce récit, Müller recourt, au milieu de la pièce, à une autre forme d'écriture. Ce récit, en forme de monologue, est inséré après une longue série d'évènements dont nous prenons connaissance à travers des situations et des dialogues entre les multiples protagonistes de *La Mission*. « Le drame s'essouffle et ne peut plus continuer sur ce registre » (Klein, 1992, p. 367), laissant la place à ce monologue qui se propose comme une alternative dramaturgique après la saturation de la forme dialogique selon Morel. Les mots ne peuvent plus circuler en forme de dialogue mais ils se transforment en un flux monologique dans une prise de parole individuelle. Le personnage s'isole dans sa parole et son « je » se confond avec celui de l'auteur qui s'est inspiré de situations personnelles réelles pour écrire ce récit. L'ascenseur rappelle celui que Müller a déjà pris un jour quand il était convoqué dans un ministère en RDA et la situation au Pérou évoque son voyage au Mexique.

Müller arrive à nous plonger dans l'intériorité troublée de ce fonctionnaire en utilisant le monologue. Mais, avant de questionner son choix, nous trouvons utile de revenir sur la définition de la forme. Selon Françoise Dubor,

Il y a monologue quand un personnage, parlant seul, s'adresse soit à lui-même, soit à une entité invisible sur scène, parfois abstraite, parfois correspondant à un autre personnage (convoqué dans le discours mais formellement absent), et que son discours est indirectement destiné au public, qui est le seul à pouvoir pleinement en prendre acte. (2011, p. 25)

De plus, le monologue a toujours été conçu comme la préparation d'une action, son prolongement ou son commentaire. Mais avec le XX^e siècle, cette forme devient un moyen récurrent pour expérimenter de nouvelles écritures. Plusieurs dramaturges ont essayé de l'approcher à partir de nouveaux points de vue, en essayant de montrer ou d'explorer d'autres côtés de la nature humaine dans « une figure isolée, ou dans une figure qui a fait le vide autour d'elle, voire en elle-même. » (Dubor, Heulot-Petit, 2011, p. 8)

En outre, l'une des fonctions du monologue de *L'homme dans l'ascenseur* est cet effet d'arrêter l'action et le temps – au passé – de *La Mission*, pour nous livrer une parole individuelle située dans le présent du personnage. Le protagoniste nous fait ainsi part de plusieurs actions qui se déroulent dans sa tête. Nous ne pourrions jamais y accéder qu'à travers la parole, puisqu'elles dépassent la raison et prennent l'allure d'images surréelles. En fait, c'est là que réside l'efficacité du monologue, en atteignant une intensité dramatique d'une richesse psychique que le dialogue ne peut pas produire. L'univers intérieur du fonctionnaire devient un lieu où les objets se révoltent contre lui, le temps et l'espace éclatent. L'isolement du protagoniste s'accroît à travers le monologue qui « permet précisément ce que la présence d'autres personnages empêchait jusque-là » (Dubor, 2011, p. 37). La prise de parole devient une occasion pour notre fonctionnaire de se libérer du poids de ce labyrinthe bureaucratique et fuir le chaos qui prend place autour de lui. Nous découvrons ainsi sa pensée, sa vie mentale et ses conflits intérieurs. Sa solitude s'accroît devant un système aliénant. À travers sa parole, il se met à nu et donne à voir une autre identité en quête d'un accomplissement, d'un dédoublement ou d'une métamorphose. « Je sais à présent ma destination. Je me débarrasse de mes vêtements, l'apparence n'importe plus. Un jour L'AUTRE viendra à ma rencontre, l'antipode, le double avec mon visage de neige » (Müller, 1982, p. 32), affirme-t-il à la fin du récit.

Le monologue peut également être considéré comme le signe d'une crise profonde, comme un facteur déstabilisateur et contradictoire qui peut se positionner à l'encontre du drame et combler ses lacunes. Il propose une autre stratégie narrative qui peut avoir des effets que le drame ne peut pas atteindre. Il peut donner « à entendre des identités qui se cherchent, des visions qui s'expriment, des récits qui ne parviennent plus à se faire » (Dubor, Heulot-Petit, 2011, p. 17). Ainsi, Christian Klein ne croit pas que l'objectif de l'homme de l'ascenseur soit l'argumentation ou la démonstration, « mais de "faire vivre" une situation absurde. Le sujet et la forme de l'intermède ont été choisis pour déranger et faire accepter une situation de crise profonde du logos des Lumières et de son eurocentrisme » (Klein, 1992, p. 366). Notre protagoniste européen survit à un éclatement du temps et de l'espace qui évoque pour lui la fin du monde. Autrement dit, la fin d'un cycle. Il se retrouve quelque part, au Pérou, dans un *no man's land*. Il ne comprend pas la langue de ce pays et se sent ignoré par les personnages bizarres qu'il rencontre. Il nous décrit le paysage, ce qui se passe et ce qu'il fait mais son

mouvement, ses déplacements ne débouchent sur aucune action.

Tous les programmes narratifs [...] n'existent que dans l'imagination de l'homme blanc projeté dans un monde qui ignore sa présence. L'auteur nous plonge dans une atmosphère qui nous est à la fois familière et étrange, dans une « inquiétante familiarité » (selon le mot de Freud). (Klein, 1992, p. 370)

« Je fais rapidement le point de ma situation » (Müller, 1982, p. 26) : ainsi notre protagoniste, en pleine débâcle, essaie de récapituler les faits. Afin d'avoir le contrôle sur ce qu'il lui arrive, il pense à haute voix. Il s'attache aux mots pour échapper à la catastrophe. Il recourt à son jargon administratif sans être vraiment convaincu de sa pertinence et le juge sévèrement en désignant sa mission comme « SANS OBJET dans la langue des administrations [qu'il a] si bien appris (science superflue!), À CLASSER AU DOSSIER. » (Müller, 1982, p. 28)

De cette manière, sa parole devient un moyen de résistance. Elle lui permet d'une part de survivre et d'autre part de reconstruire un autre monde à la place de celui qui s'écroule devant lui, en proposant des explications à sa situation. Dans un monologue de ce genre, c'est la parole qui se fait action et nous transmet ce qui arrive. La langue devient plus importante et prend beaucoup de place. « Celui qui parle se révèle être parlé, il agit moins à travers le monde que dans et par le discours qu'il tient sur ce monde. » (Ryngaert, Sermon, 2006, p. 84) L'enjeu pour Müller devient donc l'élaboration et la structuration d'un langage assez condensé et très stratifié. En l'absence de l'action, c'est la façon dont la parole et sa poésie sont élaborées qui alimente l'acteur avec un matériau de jeu spectaculaire. Juste le fait de mettre en bouche l'écriture de Müller devient une performance.

Au fil du XX^e siècle, la scène théâtrale a vu apparaître une mouvance nouvelle d'écrivains qui ne se contentent plus d'une pure dramaturgie de l'action, mais qui essayent de concevoir leur pièce sans se baser sur un déroulement d'événements essentiels, mais en donnant naissance à une dramaturgie des actes de parole. La logique narrative du personnage classique, construit et confirmé au fil du dialogue, ne constitue plus la prédilection de ces auteurs. Dans leur théâtre,

toute l'attention se porte sur l'acte d'énoncer au présent. Le souci des écritures n'étant plus de configurer un contexte dramatique univoque, linéaire (pièce-machine), mais d'explorer et déployer des espaces énonciatifs diversifiés (pièce-

paysage), les locuteurs, construits au fil de leur parole-action, peuvent se trouver traversés de phénomènes caractérisant pluriels, polyphonique, voire inconciliables, qui ordonnent des situations et règlent des relations à géométrie variable. (Ryngaert, Sermon, 2006, p. 80).

La chose la plus marquante dans l'œuvre de Müller est la liberté qu'il se donne d'expérimenter et d'écrire sans penser à l'avance à la forme ou au style. Ceux qui se contentent de le voir comme un écrivain politique dans le cadre de la RDA, ignorent la richesse de sa langue et l'opulence de sa poétique. Müller a choisi dès le départ d'écrire à contre-courant. Il a mis en question la pièce didactique brechtienne et s'en est éloigné. De plus, il n'a pas hésité à s'inspirer de la parabole kafkaïenne. Selon Gianni Celati, le théâtre de Müller

est avant tout narratif qui implique une pauvreté de moyens spectaculaires mais en revanche la redécouverte des qualités épiques de la parole : tout se concentre sur le dire et le récit comme recherche d'une parole oraculaire, impensable selon les canons de l'époque moderne. (Celati, 1989, p. 77)

1.1.2 Ruptures

C'est en incarnant le texte de Müller sur scène que l'acteur devient conscient des ruptures qui structurent la partition. Le lecteur peut observer cette technique d'écriture qui empêche de déceler facilement la ligne narrative du texte. Pour l'acteur, composer avec ces ruptures et trouver un fil conducteur dans l'interprétation devient assez complexe. La multiplication des ruptures le confronte à une suite d'états psychiques disparates et paradoxaux. L'acteur doit avoir une certaine flexibilité pour passer d'une pensée à une autre en ponctuant son élocution de transitions claires et tangibles. Ainsi, le spectateur peut saisir les nuances variées qui composent le texte. Ce phénomène de ruptures reflète le désir de Müller de toujours transgresser les normes dramaturgiques autant qu'il fait écho à la technique de la fragmentation et à la résistance à une certaine linéarité ou unité de l'œuvre. Le procédé ne peut qu'engendrer une dynamique intéressante dans le texte et pour son incarnation.

Ainsi, en examinant le fragment de *L'homme dans l'ascenseur*, le lecteur ne peut rester indifférent à la spécificité de sa structure et au foisonnement de sens qui en émerge. Conçu

comme un seul bloc, sans organisation en paragraphes, nous avons l'impression que Müller l'a écrit d'un seul trait, d'un seul souffle. En fait, il l'a élaboré en utilisant des phrases très longues ou très courtes; d'autres entre parenthèses ou en majuscules. Le protagoniste nous raconte sa situation en passant du principal au marginal, du général au détail. Il nous présente sa situation et l'objet de sa rencontre prévue avec le chef en parlant de tout ce qui lui passe par la tête : l'ascenseur, les hommes qui l'entourent et qui lui sont inconnus, la cage de l'ascenseur qui brinqueballe, son habit, sa cravate, son col qui lui gratte le cou, sa sueur, le chef qu'en pensée il appelle Numéro Un, les étages, le sous-sol aux abris en béton et les panneaux indicateurs en cas de bombardement, le nœud de sa cravate, les cravates des autres hommes et leurs chuchotements, auxquels il ne comprend rien. Ensuite, il nous entraîne dans une sorte de délire où son bracelet-montre se révolte en indiquant un temps dont il n'est plus sûr. Il ne sait plus à quel étage son chef se trouve. Le déroulement des événements s'accélère et il est éjecté au Pérou. Là, il continue à décrire ce que lui arrive. Et comme le reflet de ce monde qui explose, son énonciation se fracasse en plusieurs bribes de paroles et flashes d'images, comme les éclats d'une détonation.

En outre, ce bousculement de mots et de formules segmentés donne l'impression que l'auteur veut tout dire en même temps. Par contre, et comme l'exprime Christian Klein, il y a toujours quelque chose qui s'inscrit entre les mots chez Müller; ce que le dramaturge n'arrive pas à formuler, soit à cause du contexte politique, soit à cause de raisons personnelles. Autrement dit, la condensation des phrasées et le saut d'une image à l'autre laissent entendre qu'il y a un non-dit supprimé ou coupé. Peu importe les motifs de ce procédé, la démarche engendre une dynamique intéressante dans l'incarnation du texte ainsi que chez le spectateur. Nous sommes devant un texte puzzle que nous devons assembler en ajoutant des pièces de notre imaginaire. Malgré la présence des ruptures, Müller excelle dans l'art de cadrer son univers et de le rendre concret. En dépit de la structure complexe du texte, nous demeurons attachés à la situation tragique et burlesque du protagoniste. En effet, c'est une écriture qui reste ancrée dans la réalité et qui nous confronte à la face cachée du fonctionnaire moderne. Écrasé par le poids aliénant de la bureaucratie, le protagoniste perd ses repères et essaye de retrouver son humanité.

L'écriture de Müller reste toujours « orientée vers le « réel », tant événementiel

qu'imaginaire, historique et idéologique. Elle tente d'inclure un maximum de « réalité » dans un minimum d'espace, avec un maximum d'efficacité. D'où les ruptures à l'intérieur d'un même texte, les « silences » ou les « trous » (dans la langue de Müller : « das Schweigen », « die Lücken », « die Löcher ») qui introduisent des oppositions, des contradictions, des difficultés, et (paradoxalement) des non-dits et des refoulements. (Klein, 1992, p. 3)

Peut-on relier ces ruptures au questionnement de Müller sur l'idée du genre? Peut-on considérer *L'homme dans l'ascenseur* comme un poème déformé? L'auteur n'a jamais cessé de retravailler ses textes en expérimentant diverses formes : il n'a jamais hésité à passer de la prose au théâtre ou à la poésie, et inversement. Le texte en prose *Le Boucher et sa femme*, rédigé au début des années cinquante, a été réécrit en plusieurs formes, récit, théâtre et poésie. Müller réécrit son texte en cherchant à augmenter l'intensité et la densité sans se soucier d'être déroutant. Ce mouvement de l'écriture entre la prose, la poésie et théâtre efface les frontières entre les différents genres. Ces derniers semblent alors s'entrecouper mutuellement. Cette démarche peut embrouiller le lecteur et rend l'appréhension de ces textes plus compliquée. Le rythme des textes en prose comme *Paraboles* ou *Les trois paraboles* leur donne des allures de poèmes. Un extrait de *Germania Mort à Berlin* se trouve aussi dans une autre œuvre et change de genre. Le poème *Je suis l'ange du désespoir*, publié en 1992, est aussi une tirade de la « Femme/Voix » dans *La Mission*. Ce procédé garde l'écriture en mouvement. Elle voyage entre prose, poésie et théâtre, fait transformer l'idée même de « genre » et nous pousse à reconsidérer les particularités qui distinguent ou déterminent chacun d'entre eux.

Par ailleurs, nous pouvons, à partir de cet éclatement du genre chez Müller qui le poussait à concevoir ses textes comme des partitions morcelées, comprendre l'intérêt que suscitaient ses œuvres chez les compositeurs. Sa pièce *Hamlet-machine* a donné lieu à un opéra et *L'homme dans l'ascenseur* a été le point de départ d'une composition musicale pour Goebbels. Nous pouvons aussi retrouver la même conception dans le travail d'Anatoli Vassiliev sur un autre texte de Müller, *Médée-Matériau*. Le metteur en scène l'approche comme une partition sonore. Afin de décrire le mouvement et la structure des phrases, Vassiliev utilise des termes comme : « dilatations, contractions, accélérations et ralentissements » (Bident, 2011, p. 216). Pour lui, le texte est « à lire et à entendre sourdement comme une machine musicale. Et c'est bien ce qui pour Müller prime dans toute forme de représentation » (*Idem*, p. 215-216). Ainsi,

pour mieux accéder à ce texte-machine, nous devons être à l'écoute de toutes les composantes de sa fabrication, « être attentif à sa construction, à son rythme, à sa cadence, à son bruit, à sa mécanique, à son cadre fermé, à ses réglages, à ses éclats, à ses tensions, à ses scansions, à ses rafales, à son absence de respiration, à sa neutralité » (*Idem*, p. 215). Christophe Bident définit la mécanique du texte comme « la fragmentarité, la rareté des connexions logiques, la défection des liens organiques » (*Ibid*). Ainsi, nous pouvons considérer l'écriture de Müller comme une approche qui résiste à une composition rationnelle ou logique des faits, mais qui prend forme à travers une discontinuité de pensées et qui se ponctue à travers les ruptures.

Ce n'est pas un hasard si Müller évoque souvent le scalpel du chirurgien quand il parle de son écriture, comme le boucher préparant sa viande. À propos de ses pièces, il parle de « réduire les choses jusqu'à leur squelette, de détacher et retirer leur chair et leur enveloppe » (Baillet, 2003, p. 125). Cette démarche d'écriture est motivée par une extrême volonté de mettre à nu tout ce dont il traite. Ceci dit, nous constatons que cette recherche d'une écriture dépouillée fournit plusieurs couches de sens avec la fragmentation et la juxtaposition de plusieurs pensées. Cette démarche contradictoire de Müller souligne l'aspect provocateur de son œuvre. Au lieu de chercher et de nommer une solution aux conflits à travers une progression dramatique ordinaire, Müller préfère déranger son public, le submerger et lui proposer plusieurs facettes du même phénomène. À l'encontre de Brecht, qui structurait sa fable en ajoutant un élément après l'autre, il faudrait

à présent amener le plus possible de choses en même temps si bien que les gens sont contraints à choisir [...] Quand une action débute dans la première image, qu'on en poursuit une autre dans la deuxième, puis qu'une troisième et une quatrième commencent, c'est divertissant, agréable mais n'a plus rien à voir avec la pièce parfaite. (Baillet, 2003, p. 31)

Le modèle « traditionnel » est remis en question. Müller est plutôt à la recherche d'une écriture qui plonge le lecteur dans un état de doute. Un lecteur ouvert à l'interprétation d'un texte selon plusieurs angles. La dynamique du déroulement des histoires devient plus importante que leurs dénouements.

Cependant, comment un acteur peut-il relever le défi d'incarner cette parole fragmentée et la rendre accessible au public ? Ce n'est sans doute pas à l'aide d'un jeu réaliste qu'il peut

approcher ce genre de texte, qui s'articule à travers plusieurs segments dont chacun suggère un état d'âme différent de l'autre. Le cheminement psychologique intérieur que le performeur peut adopter en jouant certains textes, ne peut pas être efficace ici. Jean-Pierre Ryngaert confirme aussi que

les sensations de commencement et de progression sont inconnues de l'acteur en charge de répliques fragmentaires. Il en est de même d'une sorte d'état qui aurait pu servir à plusieurs répliques si la même tension courait sous le texte, si les répliques ricochaient les unes sur les autres, fournissant à l'acteur une énergie globale par contamination. (Ryngaert, 2003, p. 18)

Trouver l'énergie adéquate pour traverser tous ces îlots de sens et d'émotions oblige l'acteur à reconsidérer ses outils de comédien. Il a intérêt à se poser les questions adéquates qui peuvent lui fournir des réponses sur la nature de la prise de la parole, la démarche physique, le brassage des émotions et la qualité de présence qui s'accordent avec une écriture fragmentée.

1.1.3 Personnage postdramatique

C'est en revisitant le bouillonnement du théâtre européen au XIX^e siècle que nous pouvons saisir le foisonnement des tendances théâtrales novatrices du siècle suivant. Avec la dominance du théâtre bourgeois au XIX^e siècle, la notion de la mimésis était poussée presque à son extrême. L'imitation du réel n'inspirait plus les auteurs et metteurs en scène. Les dramaturges ont donc commencé à imaginer d'autres styles d'écriture en donnant naissance à d'autres formes de personnages. Dans *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Robert Abirached nous donne des exemples des approches les plus marquantes du personnage. Selon le diagnostic que nous révèle Abirached, les dramaturges commencent à élaborer avec plus de soin les dimensions spécifiques de leurs personnages. Ils conçoivent leurs protagonistes en mettant en relief des traits ou des caractéristiques particulières conformément à leur vision nouvelle de l'écriture et de la représentation théâtrales. Ainsi, dans le théâtre de Jarry, le personnage apparaît plus primitif, associable, libéré des contraintes psychologiques ou culturelles. Avec Claudel, le flux des mots poétique et symbolique devient prépondérant. L'approche réaliste de Stanislavski et Tchekhov nous plonge dans des univers

plus intimes et des rouages psychologiques de personnages qui se battent au milieu d'un groupe ou d'une société. Par ailleurs, dans le théâtre absurde, le personnage semble plus dépouillé, sans passé ni avenir. Abandonné dans la marge de l'histoire, sa parole a l'air d'être redondante et tourne en rond.

La notion du personnage postdramatique demeure un concept très large lié à plusieurs pratiques hétérogènes qui ont marqué la scène théâtrale pendant les dernières décennies du siècle révolu. C'est en observant ces formes nouvelles que Hans-Thies Lehmann, critique de théâtre allemand, a pu expliciter et en populariser la dénomination de « théâtre postdramatique » dans son ouvrage au titre éponyme. Dans ce théâtre, le texte cesse d'être central et devient un matériau parmi d'autres éléments. La scène peut devenir le lieu d'une dynamique de la transgression des genres. La danse, la peinture, le cinéma, les différents styles musicaux peuvent trouver leur place et cohabiter sur la même scène. « Au lieu de représenter une histoire avec des personnages qui apparaissent et disparaissent en fonction de la psychologie de la narration, ce théâtre est fragmentaire et combine des styles disparates. » (Lehmann, 2002, p. 9) Il ne s'agit plus d'une unité qui englobe le tout dans un cadre hiérarchisé autour d'une action dominante et centrale comme le veut la mimésis aristotélicienne, mais d'une œuvre qui tend à prendre forme à travers une autre logique de « destruction ». Ainsi, au milieu de cette transformation de la représentation, des écrivains ont résisté à cette nouvelle scène et ont bien saisi que les enjeux de la tendance postdramatique se déploient en grande partie sur scène et dans la salle du spectacle, qu'il n'y a plus de hiérarchie entre les composantes de la représentation, et surtout entre la scène et les textes.

D'après Patrice Pavis, « il n'y a probablement pas grand sens, ou en tout cas grande pertinence, à parler d'écriture contemporaine postdramatique, dans la mesure où la plupart des auteurs ont intégré et absorbé les grandes tendances anti-textuelles du théâtre postdramatique » (2012, p. 162). Mais nous devons quand même signaler qu'il y a quelques écrivains qui se sont plus démarqués que d'autres. Des écrivains qui étaient conscients de la transformation de la pratique théâtrale et qui ont accepté le défi de continuer à écrire et de trouver d'autres mots à cette scène contemporaine qui les mettent au défi. Ainsi, les pièces de Müller, Jelinek, Goetz, Polesch, Kane, Crimp, Duras, Bernhard, Vinaver, Fosse, Lagarce, etc. sont perçues comme des textes écrits contre la scène. Leur dramaturgie oblige la scène à

trouver un nouveau dispositif, qui ne l'illustre pas, mais qui propose une façon d'ouvrir « aux textes des perspectives nouvelles : non pas une situation socio-psychologique, mais un dispositif de jeu, d'impulsions gestuelles et visuelles qui fera découvrir le texte en même temps que la scène, incitera à confronter l'un avec l'autre. » (Pavis, 2012, p. 154)

Ainsi, vu la densité de sa langue, la prédominance de sa parole, son éclatement, sa fragmentarité, sa tendance à la déconstruction, est-ce que nous pouvons considérer le personnage de *L'homme dans l'ascenseur* comme un personnage postdramatique? L'avènement du théâtre postdramatique n'annule pas le rôle du texte, mais la fable continue et homogène ne s'impose plus comme choix nécessaire chez l'écrivain, qui commence à s'intéresser beaucoup plus aux actions et aux effets de la parole. Grâce à une composition et une structuration atypiques de l'écriture, l'écrivain dote son personnage d'une prise de parole exceptionnelle qui s'impose comme l'élément dominant et incontournable pour comprendre ce personnage et l'incarner. En prenant l'exemple de *L'homme dans l'ascenseur*, nous remarquons comment Müller a pris soin de créer ce personnage en s'appuyant sur une élaboration ingénieuse de la langue et du coup de la parole. Le cheminement mental houleux du protagoniste se révèle à travers une énonciation complexe et dense. La force verbale de ce monologue et ses rebonds font de la parole un enjeu central dont découle une spectacularité attachante. Cette démarche de création ne se contente pas de suggérer au spectateur une réalité quelconque ou de le référer à d'autres univers hors la scène, mais force son attention à être capté par la réalité du jeu et de la représentation, la performance au présent. Cette force de présence qui découle de la manipulation des énoncés, Jean-Pierre Ryngaert trouve qu'elle engendre une autonomisation de la parole. Le personnage perd sa profondeur au sens psychologique. Il devient, selon Ryngaert, une « figure » qui trouve son essence dans l'ici et le maintenant théâtral de son énonciation. Le critique affirme que ces personnages « ne sont que des apparitions, dont le sens se négocie par et dans la parole, et qui, au nom du jeu de la représentation, refusent souvent toute idée de permanence, de profondeur ou de densité ontologique. » (Ryngaert, Sermon, 2006, p. 119)

1.2 Un fragment postdramatique

Lehmann constate que Müller éprouvait « une difficulté énorme à trouver sa formulation adéquate à l'aide de la forme dramatique » (2002, p. 25). C'est pourquoi les grands éléments théoriques du drame, recensés par le critique, dont l'imitation, la fable, l'action, la création d'illusion et la représentation du monde comme totalité, ne trouvent plus leur place dans la dramaturgie de Müller. Les principes de l'écriture classique sont bousculés, annulant le déroulement causal et linéaire des événements, donnant lieu à une situation ou un état. En revisitant les caractéristiques du théâtre postdramatique énumérées par Lehmann dans son analyse des formes théâtrales qui ont envahies la scène contemporaine, nous avons remarqué que le fragment de *L'homme dans l'ascenseur* répond bien à ces nouvelles démarches. L'autonomie de l'extrait, son indépendance par rapport au reste de *La Mission*, représente une parfaite manifestation de l'utilisation du collage comme technique d'écriture chez l'écrivain. En parallèle à l'anachronisme que ce texte provoque au cœur de la pièce, il contient trois aspects postdramatiques qui charpentent sa structure et affectent son style. Il s'agit de la dominance de la logique du rêve dans la narration, la présence du paysage comme élément essentiel dans la dramaturgie et l'éclatement du temps.

1.2.1 Dramaturgie du rêve

En élaborant *L'homme dans l'ascenseur*, Müller s'est inspiré de la logique du rêve. « Les déplacements, les rencontres, les angoisses, les obstacles insurmontables, les envies d'agir et l'impuissance à le faire, l'isolement du narrateur, la dilatation du temps... » (Klein, 1992, p. 366), représentent des indices d'un univers onirique dont la structure est instable. Le déroulement des pensées du personnage devient flou et insaisissable. L'écrivain est-allemand nous plonge brutalement dans un flux textuel qui prend la forme d'un ressassement. Coincé dans un ascenseur et pris dans un état d'excitation et d'enthousiasme en raison d'une probable mission que doit lui déléguer son chef, le personnage perd le contrôle de la situation. Il ne croit plus les aiguilles de sa montre, oublie le numéro d'étage, il rate son rendez-vous et

se retrouve ailleurs. L'angoisse prend le dessus et la parole devient une sorte d'hallucination et une suite de pensées fragmentées. Le protagoniste essaie alors de faire le point sur sa situation cauchemardesque.

En effet, nous ne pouvons que témoigner de l'efficacité de cette tendance qu'a l'écrivain à puiser dans la structure narrative des rêves. Müller affirme, concernant sa conception de *L'homme dans l'ascenseur*, que « l'absence de lien, la neutralisation des rapports causaux, les contrastes créent une accélération. Toute la difficulté de l'écriture, c'est d'atteindre la qualité de ses propres rêves, et aussi l'indépendance de l'interprétation » (Müller, 1992, p. 253). Ainsi, l'absence de transitions rationnelles entre les énonciations et les images évoquées engendrent des effets complètement contradictoires : d'une part, une rapidité dans le rythme et d'autre part, un ralentissement relié au flottement d'images qui peuvent se figer par moments. Cette dynamique paradoxale réussit parfaitement à instaurer un univers chaotique. Müller n'hésite pas à pousser sa technique à l'extrême, jusqu'à l'éclatement spatio-temporel. Certes, elle rend le propos énigmatique et obscur, mais elle arrive aussi à stimuler notre imagination et à nous projeter au cœur du dilemme intérieur d'un fonctionnaire victime de son monde bureaucratique.

Par ailleurs, malgré l'aspect désordonné de l'écriture, nous pouvons déceler une organisation du fragment en deux parties. Une première partie qui se passe pendant que le personnage est dans l'ascenseur et une deuxième partie au Pérou. La première partie a lieu dans un espace clos et suggère l'emprisonnement, l'enfermement et la claustrophobie. Dans cet espace intérieur, Müller nous introduit dans une sorte de déphasage mental du protagoniste où le temps semble chamboulé, disloqué. Plus le personnage essaie de comprendre ce qu'il lui arrive, plus il perd ses repères. Sa parole évolue en crescendo, s'accélère et devient fracturée et saccadée, reflétant une pensée troublée, avec des ruptures brutales entre les états successifs. Par contre, dans la deuxième partie, où il se retrouve au Pérou, dans un espace ouvert, sa parole devient plus descriptive. Sous le choc, le personnage semble en proie à des visions hallucinatoires : une montagne qui flotte dans un bain de vapeur, deux gigantesques indigènes, un homme à la tête en argent gris, des yeux sans pupilles, un chien qui traverse la rue avec une main en travers de la gueule. Dans le calme inquiétant de ce paysage exotique, le personnage se sent étranger, invisible, ignoré et humilié. « [Sa] peur se dissipe et fait place

à la déception : [il n'est] même pas digne d'un coup de couteau ou de [se] faire étrangler pas des mains de métal. N'y avait-il pas dans ce regard tranquille qui le temps de cinq pas fut posé sur [lui], quelque chose comme du mépris. » (Müller, 1982, p. 31) Ainsi, Müller réussit à nous faire basculer du grotesque au tragique et nous fait vivre la solitude, l'impuissance du fonctionnaire. Dans cette deuxième partie, nous nous retrouvons devant une autre dimension du temps sinon devant sa disparition. Le rythme des mots ralentit, traîne et finit par un moment de lucidité ou peut-être d'espoir. Un jour « l'Autre », « le double » viendra à sa rencontre. S'agit-il de son sauveur ou d'une possible métamorphose?

Cette évocation du double à la fin du fragment nous rappelle « le processus de dédoublement » que Jean-Pierre Sarrazac considère comme « la base du rêve, quel que soit son « type » - [et qui] nous donne la configuration même du *sujet moderne* dans son rapport extrêmement difficile et complexe à son identité, à son intimité propre. » (2004, p. 68) Selon le chercheur, il y a trois types de rêves. Le premier s'inspire de « la pensée du rêve », sa structure et son côté énigmatique. Le deuxième type concerne le rêve éveillé qui ne demande pas à être déchiffré mais à être mis en pratique comme un projet utopique, par exemple. Et dernièrement, un troisième type de jeu de rêve que Sarrazac définit comme *paradoxe*. Il ne s'agit pas ici de rêve de sommeil, mais « un état de l'entre-deux s'il en est, entre présence et absence du sujet » (Sarrazac, 2004, p. 67). Ce dernier type ressemble à une sorte de chimère, une ivresse. Le dédoublement issu de ce jeu de rêves permet au personnage de se multiplier, de se procurer d'autres identités temporaires. Le procédé peut être une façon de fuir les pensées ou les soucis qui le hantent ou bien une tentative de s'approprier de nouveaux angles de vue.

Le modèle du rêve représente l'un des aspects stylistiques cités par Lehmann à propos du nouveau théâtre. Loin d'une structure dramatique conventionnelle – avec un début, un milieu et une fin – cet héritage du mouvement surréaliste permet de créer des univers déhiérarchisés, incohérents et en désordre. La structuration d'un texte à la base de multiples images disparates et paradoxales, à l'instar d'un rêve, provoque une déformation du réel et installe un regard critique. En fait, si le rêve, du point de vue psychanalytique, propose un langage inconscient qui réussit à contourner l'autocensure et à faire surgir le refoulé à la surface, l'onirique en écriture peut devenir un moyen de « non-alignement au réel » selon Adamov ou

une stratégie perturbatrice convoquée « dans le but d'accuser la réalité, de la mieux circonscrire et de la percuter » (Sarrazac, 2004, p. 59). Devant cette écriture, le spectateur est sollicité, il doit faire plus d'effort pour en saisir le sens. Il est invité à chercher les correspondances et les liens entre les composantes de l'œuvre qui lui permettent de reconstituer les pièces du puzzle.

1.2.2 Dramaturgie du paysage

Dans *Le théâtre postdramatique*, Hans-Thies Lehmann, qui est aussi grand amateur et commentateur du théâtre de Heiner Müller, fait allusion à l'enterrement de ce dernier pendant lequel Robert Wilson a lu un extrait d'un texte de Gertrude Stein. Le fait que Wilson rende hommage à Müller en citant une écrivaine dont l'écriture était déterminante dans sa carrière théâtrale, peut être touchant, mais il ne s'agit pas seulement d'une simple coïncidence. La situation a interpellé Lehmann, car elle témoigne aussi de subtiles affinités esthétiques entre les univers dramatiques de Müller, Wilson et Stein. En fait, en forgeant de nouvelles catégories pour étudier le théâtre apparu après la crise du drame, le critique préfère utiliser d'autres notions autour de l'idée d'« action ». La notion du « paysage » en fait partie. Ce concept, inspiré du « landscape play » de Gertrude Stein et qui est une composante incontournable dans l'esthétique visuelle de Robert Wilson, peut caractériser aussi un texte de Müller tel que *Paysage sous surveillance*.

En revanche, cela ne veut pas dire que nous considérons *L'homme dans l'ascenseur* comme un texte « paysage », mais la prédominance de ce lieu dans la deuxième partie du fragment ne peut pas nous laisser indifférent. Après le déchaînement et la disparition du temps de l'ascenseur, il était absolument logique que l'espace disparaisse aussi. La physique nous a appris que l'espace est lié au temps et que la négation de l'un signifie la négation de l'autre. Notre personnage se retrouve donc « dans la rue d'un village au Pérou. Boue sèche avec des ornières. Des deux côtés de la route une plaine aride, avec de rares touffes d'herbes, et des taches de broussaille grise, s'accroche indistinctement à l'horizon au-dessus duquel une montagne flotte dans un bain de vapeur. » (Müller, 1982, p. 29) Ainsi, Müller met-il son protagoniste en exil. Il l'expulse ou peut-être le sauve des méandres de l'espace de

l'ascenseur, espace agité et mobile qui circulait dans une dimension verticale entre le haut et le bas. Par contre, au Pérou, l'espace devient horizontal, ouvert et stable. Une multitude de directions se présentent au personnage, et son dilemme ne fait que s'aggraver. Déjà étranger à son propre univers bureaucratique, il l'est deux fois plus au Pérou, étant donné son origine européenne. Sa langue administrative, qui ne servait déjà pas à grand-chose dans l'ascenseur, est vouée à la disparition dans ce *no man's land*. Il ne connaît pas la langue de ce nouveau pays et il préfère jouer le sourd-muet pour s'attirer la pitié des personnages qui l'ignorent. Dans l'ascenseur, le protagoniste était victime du temps, de son angoisse intérieure et de sa peur de décevoir son chef; au Pérou, il a peur de cet espace anonyme, inconnu et du danger extérieur. Il est loin de son bureau au « sous-sol, une aire très vaste avec des abris en béton et des panneaux indicateurs en cas de bombardement » (Müller, 1982, p. 29). Il n'a plus de chef et plus de protecteur dans ce tiers-monde.

Christian Klein voit, dans ce paysage désert, un décor de western où l'affrontement n'a pas lieu. D'une façon plus anecdotique, le fameux duel aux révolvers entre cowboys ne se produit pas. Autrement dit, il n'y a rien qui se passe. Le conflit qui peut engendrer une action et souligner un enjeu dramatique est absent. Malgré l'abondance des mots qui décrivent le paysage et ce qui se passe autour, nous avons l'impression que le personnage est incapable d'agir. Par contre, nous pouvons parler d'un affrontement intérieur que l'homme de l'ascenseur est en train de vivre. Un déchirement entre ce qu'il était avant et ce qu'il doit devenir, entre l'attachement à son univers bureaucratique et l'inconnu qui s'ouvre devant lui. C'est dans ce lieu qu'il décide de tourner le dos à la peur et retrouve la sérénité, paradoxalement inspiré par cette vaste étendue. Le protagoniste se met en action enfin en se débarrassant de ses vêtements, car l'apparence n'importe plus. Un jour, l'Autre viendra, son double, et l'un d'eux survivra. Le paysage se transforme donc en lieu d'attente d'une rencontre, d'un dédoublement ou d'une métamorphose. Comme devant une pièce de Tchekhov, le spectateur peut être captivé par « une action, quand bien même « intérieure » qui se développe sous la surface d'un dialogue du quotidien, insignifiant en apparence, mais qui mène à un moment d'action extérieure à la fable - un duel, une mort, un adieu définitif, etc. » (Lehmann, 2002, p. 104).

En effet, cette notion de métamorphose ne peut qu'évoquer la dynamique visuelle du théâtre

de Wilson qui ne s'intéresse pas au récit d'histoires linéaires, mais qui donne lieu à des « métamorphoses continues, l'espace d'action apparaît comme un paysage transformé sans cesse par différentes séquences d'éclairages et par l'apparition/disparition d'objets et silhouettes de toutes sortes » (Lehmann, 2002, p. 126). Cette présentation d'atmosphères et d'états des choses sollicite le regard immédiat du spectateur. Il est invité à assister à une suite de mutations scéniques sans continuité, qui donne à voir de multiples couleurs et formes disparates et hétérogènes. Chez Wilson, l'espace scénique devient un paysage que nous devons contempler d'abord avant de se laisser aller aux interprétations. De plus, le terme « paysage » trouve sa place même dans l'énonciation de l'homme de l'ascenseur quand il affirme que le « paysage [...] n'a d'autre tâche que d'attendre la disparition de l'homme » (Müller, 1982, p. 32). La tournure implique une certaine suprématie du paysage sur l'homme qui ne présente qu'une composante parmi d'autres dans cet environnement. Autrement dit, malgré sa raison et son intelligence, l'homme est à la même échelle que les autres créatures qui occupent cet espace avec lui. Lehmann trouve que la phrase de l'homme de l'ascenseur évoque une « insertion des actions humaines dans un contexte d'histoire naturelle. Comme dans le mythe, la vie apparaît comme participant à la totalité cosmique. L'homme n'est pas séparé du paysage, de l'animal ou de la pierre » (Lehmann, 2002, p. 125). L'homme n'est plus l'espèce dominante mais il a le même statut que les autres choses.

Pour conclure, le paysage est une notion qui évoque beaucoup le visuel, la géométrie, les formes, la perspective, etc. Il modifie notre rapport à la scène, à l'espace et au temps, car il nous propose de vivre l'expérience de la contemplation, la vision avant que nous cherchions une compréhension. L'absence d'une action qui évolue nous met dans une attente de quelque chose qui, peut-être, va arriver. Le paysage nous place en contact direct avec un temps qui ne bouge pas ou qui est géré par une sorte de « progression minimale, (un) "continuous present", [...] un rythme spécifique dominant toute sémantique et dans lequel tout ce qui peut être passe en variations et en nuances. » (Lehmann, 2002, p. 126) La représentation théâtrale devient ainsi une expérience sensorielle qui déplace le processus théâtral « du sens à la sensualité » (Lehmann, 2002, p. 125). En fait, au-delà d'une réception purement cérébrale de ce qui se passe sur scène, le public est convié à reporter son regard critique et analytique et à vivre pleinement le moment théâtral à travers ce qu'il ressent. Nous pouvons constater cette démarche dans l'écriture de Müller qui excelle à nous mettre face à un environnement, à voir

et à sentir sans se préoccuper de l'action.

1.2.3 Dérèglement du temps

« Le facteur temps est décisif. ÊTRE LÀ CINQ MINUTES AVANT L'HEURE / VOILÀ LA VRAIE PONCTUALITÉ » (Müller, 1982, p. 26), affirme l'homme de l'ascenseur. En fait, le temps n'est pas juste important pour la ponctualité que Müller n'hésite pas à souligner en majuscule, mais il déterminera intrinsèquement toute la dramaturgie au plan de la structure, du rythme et même de la narration. Le temps devient un personnage invisible et invincible contre lequel le fonctionnaire mène une bataille donquichottesque dont il ne sortira pas indemne. La hiérarchie bureaucratique et l'attachement idéalisé du personnage à son chef avec qui il a rendez-vous, propulsent cet homme, originaire des bas-fonds du sous-sol, dans un labyrinthe d'angoisse et de doute. Ainsi, il se croit victime d'un complot dans lequel son bracelet montre s'enrage. Les aiguilles tournent à une vitesse extrême, les heures s'écoulent entre deux battements de paupières et les minutes et les secondes n'ont plus d'importance. Le temps ne travaille plus pour lui, il sort de ses gonds et disparaît, le livrant à sa solitude, à la folie. Il se retrouve seul, face à un monde qui se disloque et qui touche à sa fin.

Le dérèglement des temporalités, ce phénomène récurrent chez Müller, explique la fascination de Michel Dezoteux pour cette écriture « qui met au cœur de *La Mission* différentes manières de raconter l'évènement historique et son devenir. L'écriture de Müller est un prisme où la chronologie se trouve malaxée, où l'on raconte à la fois hier et aujourd'hui. » (1984, p. 66) La temporalité chamboulée de *L'homme dans l'ascenseur* est le reflet et la suite logique de la brutalité avec laquelle Müller excelle à faire cohabiter le passé et le présent dans *La Mission*. Une démarche qui provoque une collision des époques et fait surgir des questionnements sur ces moments essentiels de l'histoire humaine qui sont tombés dans l'oubli. Où en sommes-nous avec ces projets utopiques et révolutionnaires dont les hommes ont rêvé ? À côté du temps de la révolution, Müller propose un temps administratif. En parallèle à une mission émancipatrice d'une époque passée qui avait pour but l'égalité entre les humains, se trouve à notre ère, une autre mission bureaucratique indéfinie, perdue et arrêtée dans le cerveau d'un chef « suicidaire ». Autrement dit, si le projet révolutionnaire des

autres émissaires a échoué à cause de la trahison et du conflit d'intérêts, notre fonctionnaire se trouve avec une mission et une cause perdues d'avance. Cet homme, qui est sensé vivre dans un système, ponctuel, bien structuré, ordonné grâce à un temps-gestionnaire parfait, assiste au déclenchement de l'entropie de ce monde amorcée par un dérèglement absurde de sa temporalité.

Ainsi, le thème du détraquement du temps va influencer toute l'architecture du fragment, d'une part, en accentuant le décalage entre les deux parties du texte, d'autre part, en affectant le rythme de la narration. Tout d'abord, le dysfonctionnement temporel va contaminer le déroulement de la pensée. La parole du personnage devient fragmentaire et disproportionnée au fur et à mesure qu'il se rend compte du décalage. Ses tentatives pour rattraper le temps et faire le point sur sa situation deviennent vaines devant les symptômes successifs d'un dérèglement rapide et général. Les ruptures résultant du saut d'un argument à l'autre, du passage d'un état à l'autre, entraînent une accélération des événements. Cet effet de vitesse réussit ainsi à nous suggérer un mouvement aérien dans l'espace, celui de cet ascenseur qui s'envole vers nulle part, surtout quand le personnage imagine son corps se transformant en un projectile, traversant le plafond et dépassant le temps. C'est d'ailleurs ce qui arrive. Le protagoniste se retrouve au Pérou et réussit à survivre. Cependant, à l'encontre de la première partie où prolifère le vocabulaire de la temporalité, la deuxième partie n'y fait aucune allusion. Le temps s'arrête et laisse la place au paysage. Le cauchemar se transforme en une rêverie avec des apparitions. Le personnage se sent doublement étranger. Il nous décrit ce qui l'entoure en essayant toujours de comprendre ce qui lui arrive, mais cette fois avec un rythme plus lent.

Avec ce récit dans le récit, Müller recourt à une mise en abîme poétique qui échappe au didactisme. L'acharnement de ce personnage à chercher des liens de causalité dans cet univers onirique l'empêche de saisir ce que lui arrive. Son bagage culturel européen des Lumières ne semble pas suffisant pour déchiffrer ces énigmes. En pleine catastrophe, le protagoniste « regrette de savoir trop peu de physique et de ne pouvoir résoudre en une formule scientifique la contradiction criante entre la vitesse de l'ascenseur et l'écoulement du temps qu'indique [sa] montre » (Müller, 1982, p. 28). Devant l'écroulement symbolique de son monde bureaucratique, il essaie de trouver des explications à travers la physique

mécanique. En utilisant des expressions comme « quelque chose est détraqué » ou « le monde est-il en train de se disloquer », Müller met l'accent sur l'aspect mécanique sans âme de ce monde qui est presque vidé d'humanité. Christian Klein interprète cette situation absurde où le temps désobéit à la rationalité humaine comme un échec de la rationalisation de notre approche et vision du monde « parce que l'instrument de mesure lui-même, ici la montre, n'a plus aucune fiabilité. La rationalité de l'instrument de mesure des progrès du monde est dénoncée comme un mythe. » (1992, p. 369)

CHAPITRE II

LA VIDÉOSCÉNIQUE

Dans ce deuxième chapitre, nous abordons le volet central de notre recherche, qui repose sur une exploration du texte de Müller, *L'homme dans l'ascenseur*, en interaction avec la vidéo. Outre le fait de proposer une interprétation du texte et de créer une forme scénique, l'intégration de l'image animée a été l'occasion de créer une écriture scénique basée sur une combinaison de deux langages. Cette confrontation de la vidéo et du théâtre nous a permis de faire cohabiter deux formes d'expression artistiques différentes et deux systèmes de signes dont les vocabulaires sont distincts.

Le terme vidéoscénique signifie tout simplement l'art de la vidéo envisagé spécifiquement comme élément de conception scénique. Plusieurs compagnies de théâtre ont fait de ce médium une composante indispensable de leur travail artistique ou de leur recherche. Par contre, ses utilisations étant diverses, il n'est pas si aisé de circonscrire ce que recouvre ce terme au théâtre. Nathalie Magnan admet clairement que la vidéo est un « terme vague qui signifie à la fois un outil et des pratiques, [et qui] a souvent été déterminée par ses origines » (Magnan, 1997, p. 7). L'histoire de cet art témoigne d'un foisonnement remarquable depuis l'invention du *Portapak*, une caméra qui a chamboulé le domaine de la fabrication des images. Ce petit engin a permis à de nombreux artistes et ingénieurs de l'avant-garde américaine de s'approprier l'image et de la modifier comme bon leur semblait. Nam June Paik, un allemand d'origine coréenne installé aux États Unis, représente la figure mythique de cette génération de vidéastes. Il était le premier à mettre en place des installations en utilisant

des moniteurs de télévisions et des instruments de musique dans une démarche qui déforme leur usage habituel.

Au milieu du brassage artistique des années soixante, marqué par l'apparition de nouvelles formes de représentation comme le happening, la performance et les arts visuels, le recours à la vidéo a gagné plus de terrain. Les créations multidisciplinaires du mouvement Fluxus, par exemple, témoignent d'une grande curiosité chez les artistes à explorer de nouveaux médiums dont les écrans télévisuels. Ces artistes ont intégré la vidéo au théâtre et celle-ci va devenir une composante scénique incontournable pour plusieurs compagnies de théâtre. L'utilisation de la vidéo sur scène a permis l'exploration de son expressivité sur les plans dramaturgique et esthétique tout en observant son impact sur la représentation théâtrale. Cette dimension vidéoscénique a été une stratégie pour questionner le texte de Müller, lequel s'inscrit dans une dramaturgie non conventionnelle, décrite comme postdramatique. La nature expérimentale, dense, éclatée de la vidéo a nourri notre recherche. De plus, l'ouverture de l'auteur envers les expérimentations qui confrontent ses textes à toutes les formes d'exploration, nous offrait la liberté d'imaginer une mise en scène à l'aide de l'image vidéo en questionnant l'univers dramaturgique complexe et disparate de cet auteur.

2.1 La conception des images

Si notre choix d'approcher le texte de Müller par le biais de la vidéo était animé par un désir d'explorer ce champ audiovisuel et d'y trouver des pistes pour mettre en scène le fragment, il était aussi nourri et influencé en grande partie par les différentes expériences menées par plusieurs compagnies théâtrales qui ont fait de l'image animée un élément essentiel de leur recherche. Face aux diverses utilisations du médium sur scène, nous n'avons pas hésité à reprendre quelques procédés vidéoscéniques, en nous les appropriant afin de servir le texte de Müller. Ainsi, nous avons conçu et réalisé une trame visuelle qui accompagne l'acteur sur scène et marque l'évolution du personnage en donnant à voir plusieurs images et univers qui le concernent de près ou de loin.

2.1.1 Contexte général

Avant d'amorcer notre démarche de création avec la vidéoscénique pour la mise en scène de *L'homme dans l'ascenseur*, nous avons observé l'utilisation de cet art audio-visuel et de l'image en mouvement chez quelques artistes et compagnies contemporaines. Nous nous sommes arrêté sur les moments forts de l'histoire de cette pratique, afin de mieux saisir cette forme hybride de théâtre, laquelle est le fruit d'un mariage entre un art ancien, qui date de l'antiquité, et des arts visuels issus de la modernité. Cette collision, qui a donné lieu à des pratiques théâtrales qualifiées de « multimédias » ou « inter-médias », s'est faite progressivement tout au long du XX^e siècle. Rythmée par l'évolution incessante de la technologie, la présence de la vidéo sur scène a provoqué une transformation de la représentation théâtrale au plan de la dramaturgie, de la scénographique et du jeu d'acteur.

Ce théâtre hybride n'a pas été toujours applaudi par tout le monde. Certains critiques, défenseurs de la forme conventionnelle du théâtre, comme Marl Lawson, considèrent l'image en mouvement comme une menace au texte théâtral et au principe de la « live performance », qui fait du théâtre un lieu de rencontre direct et vivant avec le public. Leur réserve s'appuie sur l'idée que la prolifération des images médiatiques provoque un éclatement de la représentation théâtrale en submergeant les spectateurs avec de multiples histoires, références et en dispersant leur attention. Par contre, les amateurs de formes nouvelles et les praticiens qui explorent les interactions entre le théâtre, le cinéma et la vidéo, comme dans des productions du Wooster Group, de The Builders Entertainment ou d'Ex-machina, trouvent en ce processus des possibilités intéressantes, qui rompent avec la narration linéaire et qui poussent les spectateurs à être plus actifs et créatifs, en inventant d'autres stratégies de perception, de lecture et d'analyse.

Une des caractéristiques du théâtre est d'être un creuset de tous les arts. Sa pluridisciplinarité artistique constitue un des éléments qui a favorisé l'intégration de l'image animée sur la scène du théâtre, et ce, dès son invention. Selon Greg Gieseckam, dans son livre *Staging the screens*, la fonction et l'impact esthétique du film et de la vidéo au théâtre se sont développés durant deux périodes distinctes. Une première phase qui commence avec l'apparition du cinéma jusqu'aux années soixante, marquée par une utilisation des images au profit d'une

histoire centrale; et une deuxième qui s'étend jusqu'à nos jours, marquée par une tendance postmoderne qui réfute les frontières entre les arts et incite au mélange des formes artistiques sans hiérarchisation. Ainsi, la première période s'amorce avec les pionniers de l'art cinématographique comme Méliès, qui a instauré les premières bases de ce langage. À l'aide de trouvailles optiques et d'effets d'images de disparition, de coupures et montage, Méliès a su profiter de ces techniques visuelles en utilisant l'image sur la scène de théâtre de manière divertissante et magique. Cependant, il faut attendre les années vingt avec Piscator pour que le film prenne une place primordiale dans son théâtre politique. Influencé par la dialectique marxiste, Piscator utilise le film documentaire afin de situer l'individu dans son contexte socioéconomique. Ses fins sont didactiques, dramatiques et chorales. Autrement dit, le film pouvait appuyer l'action par le biais des images/faits objectifs et extérieurs qui alimentent l'action sur scène; il pouvait aussi remplacer la trame narrative ou bien commenter l'action en s'affichant directement au public à la manière d'un chœur. Selon Piscator « film commentary accompanies the action in the manner of chorus. It addresses itself directly to the audience... It levels criticisms, makes accusations. » (Giesekam, 2007, p. 48) Une autre figure marquante du mariage entre théâtre et image animée est le scénographe roumain Joseph Svoboda, fondateur de la compagnie la Laterna Magica. Afin d'éviter un théâtre statique, Svoboda dompte les multiples dispositifs, écrans, moniteurs, caméras, procédés télévisuels et concrétise sa notion « polyscénique ». L'expression désigne une approche multiforme de l'espace-temps « in which one and the same action is observed from several optical and ideational angles » (Giesekam, 2007, p. 53). Cette démarche perturbe la linéarité du spectacle et éclate l'action en plusieurs événements et moments dramatiques.

Dès l'apparition de la vidéo, l'utilisation des images en mouvement dans le théâtre prendra une autre tournure et entrera dans une deuxième phase. À partir des années soixante, la vidéo va révolutionner le monde des arts et de la performance. Des artistes ont délaissé la peinture à l'huile et les canevas pour s'intéresser au collage technique et à la manipulation des tubes cathodiques et des écrans. Le moniteur télévisuel quitte sa place dans les foyers domestiques pour envahir d'autres espaces publics. Ainsi, motivée par un idéal utopique, une génération d'artistes comme John Cage, Allan Kaprow et Dick Higgins vont chercher à briser les frontières entre l'art et la vie quotidienne en prenant parti contre la télévision commerciale et l'institution. Les installations créées par ces artistes de la vidéo des années soixante et

soixante-dix ont établi le contexte dans lequel ce médium va trouver sa place sur les scènes de théâtre. Des compagnies, comme The Wooster Group, Forced Entertainment, The Builders Association, Ex-Machina, Michel Lemieux et Victor Pilon et d'autres, vont faire de la vidéoscénique une composante indispensable de leurs nouvelles créations, décrites souvent comme hybrides, versatiles et transgressives. Leur démarche s'appuie désormais sur une écriture scénique qui ne respecte plus la hiérarchie habituelle entre les composantes du spectacle. Le texte dramatique n'est plus central et la représentation prend souvent forme à partir de fragments. Le spectateur se trouve devant d'autres horizons spectaculaires qui résultent de la friction entre plusieurs arts et divers matériaux, visuels, sonores et plastiques.

Bien que la prolifération des écrans sur la scène actuelle ait mis en cause les formes conventionnelles du théâtre, le langage théâtral se trouve doté d'outils vidéoscéniques qui ont amélioré et transformé son expressivité. L'espace théâtral se retrouve prolongé à travers l'écran. Le regard des spectateurs peut dépasser la scène et suivre des acteurs dans la rue, dans les coulisses ou sur un autre continent avec la Webcam. L'écran peut transmettre ce que les personnages voient, rapprocher leurs visages et révéler leur intimité. Il peut aussi raconter des histoires « impossibles » que nous ne pouvons pas incarner sur scène, accentuer les transitions entre la fiction et le réel et questionner la façon dont la fable, la narration et les personnages sont construits. Par exemple, dans un spectacle de Robert Lepage, nous pouvons constater comment un acteur se retrouve face à son double écranique. Ce dédoublement peut soulever des questions sur son jeu, l'identité du personnage et sa composition.

2.1.2 Recherche préliminaire

Avant d'aborder notre approche vidéoscénique, nous trouvons pertinent de revenir sur les étapes déterminantes de notre processus de création. Notre écriture scénique actuelle est le résultat d'une série d'expérimentations effectuées sur le texte de Müller. En premier lieu, nous avons interprété le texte lors d'une soirée cabaret, puis nous avons fait des expérimentations à l'aide de moniteurs télévisuels avant d'arriver au dispositif final.

Lors d'une première étape, nous avons trouvé utile d'approcher l'écriture de Müller à partir d'une mise en scène du texte qui s'inscrirait dans le contexte d'une soirée cabaret à l'UQAM. Nous avons créé un numéro en étant conscient du défi à relever : faire entendre un texte très élaboré, très cérébral, dans un contexte qui se veut léger. Généralement, au cabaret, le spectateur vient avec l'idée de s'amuser, de rire. Dès qu'il arpent le seuil d'une salle de cabaret, la bonne humeur le gagne. Ainsi, nous avons constaté, au commencement de notre « one man show », un déclenchement de petits rires chez les spectateurs, mais au fur et à mesure du déroulement du numéro, ces rires sont devenus de plus en plus timides et la nature de l'écoute a changé. Les spectateurs étaient obligés de contenir leurs rires, les abandonner même, pour mieux entendre ce texte intense, dense, dont les transitions se font abruptement et à travers lesquelles se dessine le destin tragique et absurde d'un fonctionnaire moderne. Étant donné le contexte du cabaret, notre interprétation s'est centrée sur un travail d'élocution. Notre stratégie a été d'aborder le texte comme une partition musicale en cherchant des transitions possibles par le biais du rythme. Une élocution lente et presque monotone au début a embarqué les spectateurs dans l'histoire. Conscient que ce procédé, qui consiste à se détacher du sens en s'appuyant sur la musicalité des phrasés, pouvait nous éloigner de l'esprit du cabaret tout en ne garantissant pas la complicité et le contact avec le public, il a tout de même capté l'attention des spectateurs et fait entendre le texte.

Le cours de mise en scène donné à la maîtrise par Martine Beaulne a permis une exploration du texte de Müller à travers la vidéo. Notre mise en scène s'est fondée sur l'idée du rêve et du cauchemardesque. Nous avons éliminé le rapport frontal entre le public et l'acteur et avons invité les spectateurs à entrer dans une salle que nous appellerons une boîte noire. Les spectateurs déambulaient entre trois zones de jeu limitées par la lumière. La boîte représente pour nous l'inconscient du protagoniste, son monde intérieur, sombre, diffracté. Les spectateurs envahissaient cet univers dans un parcours de découverte. Au départ, la seule lumière existante était celle des écrans télévisuels de la deuxième zone, une lumière fade, bleuâtre qui permettait de voir les silhouettes des autres spectateurs.

À l'entrée du public, le comédien entame, dans la première zone, un jeu dans un couloir de lumière puis marche jusqu'à la deuxième zone pour s'arrêter devant son double projeté sur les écrans. Un double déchiqueté, fragmenté. Sur chaque écran, nous apercevons une partie de son corps. Sur le premier écran, on ne voit que sa tête et on entend le personnage. Sur le

deuxième, on devine son torse et ses mains nouent une cravate autour de son cou. Sur le troisième écran, ses jambes courent et il essaye de monter des escaliers roulants à contresens. Une fois le jeu avec les écrans terminé, le protagoniste pousse un des écrans et allume la troisième zone dans laquelle il rencontre un personnage allongé sur un lit de mort. Par la suite, notre mise en scène s'est articulée à travers trois stations de jeu, différentes en forme et en approche esthétique. La première représente un moment de théâtre dépouillé qui met l'acteur en valeur sur un tréteau nu. La deuxième confronte l'acteur à l'image animée dans une sorte d'installation performative et la troisième retrouve une théâtralité brute comme le préfère Peter Brook, lui qui définit le théâtre comme une interaction entre deux personnages en présence d'un public.

Par conséquent, le dispositif scénique de notre création a été constitué de trois écrans qui entouraient l'acteur. Le choix des images animées que nous avons créées ou empruntées pour accompagner sur scène le personnage de *L'homme dans l'ascenseur* s'est basé sur deux éléments : les thématiques du texte et son rythme. Les images projetées créaient tout simplement des échos visuels à l'univers du texte. Souvent, elles prolongeaient son sens et, parfois, elles suggéraient d'autres sens possibles. Dès l'entrée du public, l'écran du fond est allumé. Des images défilent. Le spectacle est déjà commencé.

Pendant le spectacle, le spectateur assiste à un emboîtement bien organisé de deux lignes narratives. L'une racontée par l'acteur et l'autre incarnée à travers les écrans. Les clips d'images dont le contenu et la forme se donnent à voir selon un scénario bien précis rythment le cheminement de la représentation. Nous avons conçu un *storyboard* (voir Appendice A) qui schématise le déroulement du spectacle et contient toutes les séquences d'images que nous avons choisies et qui étaient projetées en parallèle de la performance de l'acteur.

2.2 Les types d'image

À l'instar de l'écriture de Müller, condensée et ponctuée par plusieurs ruptures, nous avons conçu un scénario vidéoscénique qui reflète la structure fragmentée du texte. La nature des états et des pensées, disparates et paradoxaux de *L'homme dans l'ascenseur*, a inspiré

l'élaboration d'une trame visuelle qui comporte des clips vidéo très variés et contrastés dans leurs formes, couleurs et textures. En fait, la nature de la dramaturgie innovatrice de Müller, sans oublier son penchant pour l'expérimentation, nous a offert une liberté pour aller puiser des images dans tous les genres audiovisuels, extraits de films de fiction et documentaires. Nous avons aussi utilisé des vidéos personnelles relatant des souvenirs de voyage et créé des images exclusivement pour le spectacle en tournant des scènes représentant le double du personnage ou en inventant des textures visuelles. L'utilisation de la caméra pour une captation *live* d'images, en cours de représentation, a aussi fait partie du projet. Notre approche vidéoscénique s'est complexifiée au cours des répétitions. D'une part, elle nous a permis de sonder plusieurs niveaux de sens et, d'autre part, de composer un scénario visuel hétéroclite dans lequel plusieurs catégories d'images se joignent au texte.

2.2.1 Images de fiction : œuvres cinématographiques cités

En réalité, dès que nous avons commencé à réfléchir sur notre approche vidéoscénique, nous avons constaté que notre désir était surtout animé par l'envie de travailler avec l'image en mouvement, que ce soit par la vidéo ou par des extraits cinématographiques. Face à la complexité de la fabrication d'images, la vidéo représente une alternative plus accessible. Certes, il y a toujours des différences entre l'image filmique et la vidéo au niveau de leur texture, mais les appareils vidéo facilitent la captation de l'image, par son traitement et sa manipulation. La vidéo permet de gagner du temps et d'enregistrer image et son, ce qui facilite la projection et le travail de régie. Cependant, grâce à la numérisation de plusieurs œuvres cinématographiques, nous avons pu emprunter des séquences de films de fiction et de documentaires.

L'insertion des extraits des films *Le procès* et *Métropolis*, au début de la représentation, a été un moyen d'installer cette relation entre le texte et l'image, même si ces images sont chargées de références. Aussitôt que le public s'installe, les séquences choisies du *Procès* (1962) (Photo 2) et de *Métropolis* (1927) (Photo 3), s'enchaînent. Cette citation de deux classiques du cinéma plonge le spectateur dans une « dynamique référentielle ». Tout d'abord, le spectateur ne peut rester indifférent devant leur forme et leur style datés d'une certaine

époque. Le noir et blanc, la texture des images filmiques, la direction de la photo, le jeu des acteurs, la musique, nous renvoient à des moments phares de l'histoire du cinéma. Ces scènes nous rappellent également le long trajet que l'image a parcouru ainsi que son évolution, enrichie sans cesse par les inventions technologiques. Ainsi, en les intégrant, nous rendons hommage au septième art qui s'est imposé au XX^e siècle comme art de la modernité, en faisant de l'image en mouvement un moyen incontestable pour véhiculer des émotions, des pensées et de la mémoire. C'est un hommage aussi à deux grands cinéastes, Orson Welles et Fritz Lang, qui ont participé à l'évolution du langage cinématographique à travers des films basés sur des scénarios originaux ou des adaptations de romans de la littérature mondiale, comme c'est le cas pour *Le Procès*.

En introduisant des fragments d'autres œuvres visuelles comme prologue d'une œuvre théâtrale, nous présentons un même thème selon deux visions et médiums artistiques différents; cette approche introduit et donne accès au monde de *L'homme dans l'ascenseur* à travers les univers suggérés en images. En fait, nous estimons que la dynamique découlant de cette intégration s'accorde complètement avec la logique du texte et l'écriture de Müller, qui aime jouer avec les contradictions et la collision des univers. Cela dit, le procédé a été utile à une mise en contexte thématique de *L'homme dans l'ascenseur*, en évoquant deux mondes fictifs qui partagent avec le texte de Müller, de près ou de loin, des points communs. Ces trois mondes imaginaires sont dominés par des questions primordiales qui touchent au rapport que l'individu entretient avec le système en place, qu'il soit politique, social ou bureaucratique. L'impuissance de l'individu devant l'institution, la soumission à l'ordre établi, la bureaucratie, la hiérarchie, l'aliénation de l'esprit sont des sujets qui habitent ces œuvres filmiques.

Le Procès de Kafka est un conte étrange et troublant qui questionne l'absurdité bureaucratique dans laquelle un homme est complètement enfermé. Il relate les mésaventures d'un fonctionnaire qui se réveille un matin et qui, pour une raison énigmatique, se trouve arrêté pour être jugé. Au début, le personnage refuse son accusation et réclame son innocence, même s'il ne connaît pas les causes de son accusation. Au fil des événements, le procès devient inévitable et l'homme va tout faire pour s'en échapper. Sur le générique du film sorti en France, nous pouvons lire un témoignage d'un journaliste du *Figaro*, Louis

Chauvet, qui résume bien le propos du film en soulignant qu'

à partir d'une idée relativement simple, Kafka nous plonge dans un monde incohérent, absurde et surréel. L'Idée, la voici. Les bureaucrates, l'administration, le pouvoir, écrasent l'individu. L'Homme seul devient une victime pantelante de la société quand par hasard ou – par malheur – celle-ci l'attire vers un des engrenages de son système. » (Welles, 1962)

Après l'évocation imagée du monde bureaucratique et hiérarchique du *Procès*, l'extrait de *Métropolis* de Fritz Lang nous précipite dans la vie souterraine d'ouvriers exploités qui vouent leurs vies à servir les maîtres et à assurer le déroulement de la machine productive. En général, les événements de ce film se passent dans une société au régime totalitaire, divisée en une ville haute, où vivent les familles intellectuelles dirigeantes, dans l'oisiveté, le luxe et le divertissement, et une ville basse, où les travailleurs font fonctionner la ville et sont opprimés par la classe dirigeante. En effet, avec *Métropolis*, nous descendons dans l'échelle sociale et nous sommes témoins d'un autre exemple de l'exploitation rude et brutale.

Par conséquent, en faisant surgir l'homme de l'ascenseur après la projection de telles scènes filmiques, nous invitons le spectateur à entrer dans cet univers kafkaïen. Nous lui donnons des clés pour pénétrer dans l'ambiance troublée et surréelle qui va s'installer. Il faut souligner qu'il n'y a que les productions cinématographiques qui peuvent nous offrir une telle force d'image, composée de décors immenses et spectaculaires. La séquence muette du *Procès* que nous avons choisie met en scène le protagoniste du film dans un espace vaste rempli d'une centaine de pupitres. Le personnage se contente de courir sur les bureaux dans une attitude ludique. Une telle composition d'image, où l'espace de travail et d'enfermement se transforme en place de jeu, rend la scène poétique et percutante. Le même impact se poursuit avec la séquence de *Métropolis*. Tout d'abord, le générique montre des machines en perpétuel mouvement, le tout soutenu par une musique assourdissante. Nous apercevons l'horloge de l'usine et les files infinies d'ouvriers qui quittent ou amorcent leur travail en empruntant un immense ascenseur. Le style expressionniste de la réalisation transforme ces personnages aux apparences uniformes en figures fantomatiques et souligne le destin tragique qui les unit dans le bas-fond de la ville.

2.2.3 Images du documentaire

Les images des oeuvres cinématographiques de fiction sont souvent élaborées suivant une scénarisation précise et une approche esthétique longuement réfléchie. Par contre, les images documentaires que nous avons intégrées dans la représentation nous mettent face à la réalité brute. En fait, elles prétendent installer un rapport très direct entre le réel capté et le regardeur malgré l'intervention du cadreur ou du réalisateur. Normalement, le film documentaire essaye de témoigner d'un événement ou d'un phénomène, de l'analyser avec objectivité. Chose qui paraît compliquée dans la mesure où le même sujet documenté peut être abordé par plusieurs personnes selon différents angles de vue. Cela dit, il faut préciser que les images que nous appelons documentaires dans la représentation ne sont pas extraites d'un film documentaire, mais elles sont seulement des captations qui témoignent d'un événement historique, comme c'est le cas dans le premier clip que nous avons intitulé *Foule*. Les autres clips que nous avons appelé *Moutons* et *Oncle* sont des vidéos que nous avons captées pendant un voyage dans la campagne au Maroc.

Les vidéos *Moutons* et *Oncle* (Photo 13), apparaissent au moment où l'homme de l'ascenseur se retrouve dans le désert du Pérou. Elles nous font voyager hors de ce pays latino-américain dans un autre paysage aride nord-africain. Nous faisons ainsi éclater l'espace de Müller tout en restant dans un pays tiers-mondiste. Les deux clips se projettent en même temps sur les deux écrans de côté. Un berger qui suit son troupeau dans une plaine sans végétation à gauche de la scène. Un visage ridé de paysan arabe en gros plan qui parle à la caméra, avec comme fond sonore des cris d'enfants. Le public ne comprend rien de ce qu'il dit ni de ce dont il parle. Au-delà de la relation personnelle que nous avons avec ces images-souvenirs et de l'effet d'étrangeté que cela peut engendrer pour le public, ce qui nous a intéressé dans cette projection est le contact avec une réalité brute et naturelle. Il ne s'agit pas d'une mise en scène d'une histoire fictive, mais de rencontres qui se sont introduites dans l'immédiat pendant que nous nous baladions avec notre appareil. Le public peut apercevoir le mouvement de la caméra portée à la main. Le cadre qui tremble témoigne inévitablement de l'acte de filmer. De plus, la texture et la teinte des couleurs, obtenues grâce à un caméscope ordinaire et des cassettes MD, rendent l'image simple et même artificielle, loin de l'esthétisme des vidéos du début. La résolution des images et leur projection sur des toiles transparentes,

rendent l'image fade. Cette présence presque floue s'accorde bien avec la nature des apparitions ambiguës et fantomatiques que l'homme de l'ascenseur rencontre.

L'autre utilisation du documentaire se situe au début de la représentation avec le clip *Foule*, (Photo 1). Dès que les spectateurs entrent dans la salle, ils aperçoivent une vidéo projetée sur l'écran du fond. Par contre, on peut, au premier regard, avoir du mal à comprendre ce qui se passe dans ce film en raison du traitement que notre vidéaste (Line Dezainde) a effectué sur ces images et le son qui l'accompagne. Étant donné que l'extrait passe en boucle, le spectateur peut deviner progressivement les personnages qui bougent à l'écran et percevoir le ton strident d'un discours qui se projette d'une façon saccadée, lequel est appuyé par un fond sonore métallique. On distingue la silhouette d'un militaire, entouré par sa garde, qui dresse une harangue à une foule excitée. On devine également les images d'une allocution tenue par un personnage en habit civil devant une assemblée. En fait, cette vidéo du début consiste en un montage de deux captations d'archives. Une qui représente la déclaration de guerre de Mussolini en 1940, devant une place à Rome, et l'autre un discours de Staline dans l'ancienne Union soviétique.

La déformation de l'image et du son est un moyen de dé-contextualisation de ces événements. Afin de ne pas donner l'impression que la pièce se passe dans l'un ou l'autre de ces pays, à une certaine époque, nous avons retravaillé ces images en préservant l'essentiel. En brouillant la visibilité du documentaire, nous voulions que le spectateur puisse distinguer l'alternance de deux sortes d'images. L'image du dirigeant qui prononce un discours et l'image d'une foule presque homogène qui crie, s'agite et applaudit. Le montage de la vidéo bascule d'une silhouette en gros plan à une vue panoramique d'une marée de gens qui écoutent. Ainsi, ce traitement des images accentue la configuration ou la disposition du chef confronté à un attroupement d'individus. Ce procédé peut avoir une connotation cynique en supposant que les personnes changent, mais l'équation reste la même. Le Un, ou plutôt une minorité qui gouverne l'ensemble et qui tient les ficelles de tout un peuple. Malheureusement, c'est encore le cas dans nombres de pays. Ainsi, en concevant de cette manière le prologue visuel, nous proposons au spectateur une dynamique perceptive dès qu'il entre dans la salle.

2.2.4 Images du double

Les images vidéo intitulées *Le double* (Photo 12) et *L'autre* (Photo 15) ont été créées spécialement pour le spectacle. Afin de procéder à une confrontation entre l'acteur/personnage et son image, nous avons, pendant plusieurs séances de répétition, cherché la forme de ces images et le moyen de les intégrer dans le déroulement du drame. En choisissant des images qui permettent une véritable interaction du protagoniste avec l'écran, nous avons composé des situations dans lesquelles l'acteur pouvait entrer en dialogue avec son double. Nous avons choisi d'établir ce contact en focalisant sur le corps du comédien. Autrement dit, le jeu corporel visuel a été une piste pertinente dans l'élaboration de ces images à effet miroir, qui donnent à voir le même corps sur scène. Elles ne se contentent pas de refléter exactement la posture de l'acteur, mais elles représentent un prolongement ou une réplique à sa démarche corporelle. Avec le clip du *double* (Photo 12), l'acteur fait corps avec l'écran. Pendant que nous voyons son image complète projetée, l'acteur est invisible derrière l'écran. Dès qu'il montre progressivement sa tête, sa main et son buste, ces parties du corps disparaissent de l'écran. Le corps sur l'écran suit le mouvement de l'acteur au fur et à mesure que ce dernier sort de derrière la toile. De plus, pendant la vidéo de *L'autre* (Photo 15), le personnage sur scène se dénude et prête ses habits à son double, nu sur l'écran, lequel répond à l'offre et tend la main pour prendre ces vêtements l'un après l'autre et s'habiller.

Afin d'instaurer ce jeu du personnage avec son image, nous étions obligés de passer par un processus de création audiovisuelle en partant du tournage, du montage et du traitement d'image. Pour que nous puissions filmer les images du double tout en ayant la possibilité de modifier plus tard le fond des images, nous devons impérativement tourner les scènes dans un studio équipé d'un écran vert. Nous avons donc filmé l'acteur en train de jouer le rôle de son double. L'enregistrement s'est fait selon les exigences techniques incontournables pour réussir la composition de deux séquences vidéo avec lesquelles nous voulions atteindre des effets précis sur scène. La taille du double dans l'image devait avoir la même taille que l'acteur sur scène. Les déplacements du double devaient être chronométrés ainsi que le jeu et le mouvement, en repérant et en marquant tous les moments qui permettent à l'acteur d'entrer en interaction avec l'image. Le matériel numérique que nous pouvons utiliser de nos jours en captation et postproduction est essentiel dans la fabrication des images. Il permet de rectifier

des erreurs commises au tournage et offre beaucoup d'outils pour façonner l'image dans la forme souhaitée.

En plus de ces vidéos du double, nous avons tenté également d'intégrer l'image de l'acteur en utilisant une caméra qui capte la performance en direct sur scène. Cette fois-ci l'effet miroir engendré par cette technique est réel et immédiat. Le plan en plongée, capté par la caméra, met le personnage dans une attitude d'infériorité. Le fait que son visage soit proche de la caméra accentue les traits de son visage et amplifie les expressions et les émotions jouées. La transmission en direct, sans aucun traitement ou intervention esthétique, nous met face à une image crue, pâle et frontale de l'acteur. Elle crée un contrepoint à sa présence scénique. Elle se démarque des autres images qui montrent l'acteur. La qualité et le degré de résolution des images du double enregistrées en studio ont été retravaillées afin de créer des effets plus poétiques, en soulignant d'autres sens à ce dédoublement. Avec le clip du *double*, nous avons l'impression d'être face à une image d'un moi intérieur obscur dont le protagoniste veut se débarrasser. La teinte de la vidéo est sombre et mélancolique. Les couleurs difficiles à distinguer. En revanche, le clip de *L'autre* à la fin du spectacle semble plus clair et lumineux. L'image de l'acteur nu rejillit dans un effet fumigène. Cette composition accentue cette image d'un moi souhaité, espéré et immaculé avec lequel le protagoniste souhaiterait commencer une autre page de sa vie.

2.2.5 Textures visuelles

Avec les clips *Bandes 1* (Photo 4), *Bandes 2* (Photo 6) et *Après explosion* (Photo 9), nous abordons un autre aspect de la manipulation de l'image animée. Les procédés et les techniques utilisés dans l'élaboration de ces images nous immergent dans le champ des arts visuels. La vidéo devient un vecteur de plasticité capable de faire jaillir des univers, des ambiances et des sensations en maniant les couleurs, les formes ou en recyclant d'autres images. Ainsi, en s'inspirant du texte de Müller, notre vidéaste a conçu des tableaux en mouvement qui font écho au drame de l'homme de l'ascenseur, à ses pulsions et aux moments forts de son cheminement. Appuyés par des ambiances sonores, ces matériaux visuels peuvent proposer des contenus purement abstraits ou prendre des formes figuratives.

Ainsi, à l'aide de logiciels numériques, notre vidéaste a pu réaliser la vidéo des *Bandes 1* qui a créé le décor de fond pendant que le protagoniste prenait l'ascenseur. En s'appuyant sur le mouvement vertical de ce dernier, elle a élaboré un clip qui montre le défilement continu de bandes du haut vers le bas. Le déroulement de ces lanières génère une dynamique intéressante dans l'espace et renforce la scénographie. Les couleurs choisies, qui varient entre le jaune foncé et le brun, dotent la vidéo d'une luminosité plus faible, rendent les images plus discrètes et n'affectent pas la présence de l'acteur. La texture de ce matériau visuel accentue l'aspect opaque et volumineux de cette muraille mouvante. De cette manière, les bandes striées partout par des fissures nous suggèrent parfaitement les parois intérieures d'une vieille et poussiéreuse cage d'ascenseur. Ceci dit, cette composition visuelle était possible sans forcément avoir recours à la caméra et à un travail de captation. Sa réalisation était le résultat d'agencement de plusieurs manipulations sur ordinateur.

En outre, suivant les mêmes procédures techniques, notre vidéaste a réalisé la vidéo *Bandes 2*. Cette dernière s'amorce avec les mêmes bandes, mais elles se mélangent graduellement avec d'autres images. Au fur et à mesure que le personnage développe sa pensée, nous assistons à un déferlement de chiffres, d'alphabets et à l'apparition d'une horloge. Ces éléments vont perturber le déroulement tranquille des bandes. Leur vitesse et mouvement vont augmenter à mesure que la tension monte sur scène. Plus le protagoniste perd de contrôle, plus la vidéo va se déformer et dégénérer en un flux visuel complètement abstrait. La projection finit par s'atomiser à l'image de ce monde qui éclate dans *L'homme dans l'ascenseur*. Après cette explosion dramatique, une autre vidéo prend le relais. Nous l'avons nommée: *Après l'explosion*. Un marais de taches blanches en formes d'étincelles mouvantes sur fond noir va occuper tous les écrans. L'effet presque aveuglant de ces images rend le dispositif immatériel et souligne la sensation du vide. L'espace et l'univers du fonctionnaire se dématérialisent. Le clip d'*Après l'explosion* est une captation d'une surface d'eau exposée à la lumière du soleil. Le traitement de cette vidéo de l'eau qui scintille a transformé l'image en intensifiant les parties sombres et les parties éclairées.

2.3 La dramaturgie des images

Toutes les démarches précédentes, à partir du travail sur le texte pour le cabaret jusqu'à la confrontation de l'acteur avec son double, nous ont aidé à imaginer une écriture scénique qui mette l'acteur, et à travers lui le texte de Müller, au centre de la représentation. Les images projetées sur les trois écrans qui délimitent l'espace du jeu et qui entourent le performeur aident à installer un univers global, lequel reflète celui du texte et permet d'accentuer les moments principaux de la parole prise par le personnage. Autrement dit, nous pouvons considérer ces images comme des pulsions visuelles qui surgissent du texte et qui s'enchaînent à l'instar du flux textuel onirique du protagoniste. Ceci dit, notre écriture scénique basée sur ces images ne se contentait pas seulement de suivre et de concrétiser le déroulement de la pensée du personnage, mais voulait souligner plusieurs dimensions visibles ou invisibles du texte. Autrement dit, les contenus des images peuvent parfois avoir un lien direct avec l'action du protagoniste sur scène ou ils peuvent référer à d'autres univers.

En fait, le spectacle débute avant l'entrée du public. Pendant que les spectateurs prennent leur place, un premier clip d'images est déjà projeté que nous avons appelé *Foule* (Photo1). L'écran du fond de la scène montre en boucles des silhouettes en noir et blanc. Le spectateur comprend progressivement qu'il s'agit d'un discours proclamé devant une foule agitant des bannières et criant de manière hystérique devant un dirigeant. Ce dernier prononce un discours sans que le public dans la salle distingue vraiment ce qu'il dit.

Ce premier clip d'images se veut un prologue et donne le ton à la représentation. L'idée de plonger le spectateur dans ce bain visuel et sonore émane de *La Mission* de Müller, texte qui questionne la nature de la gouvernance politique, ses régimes, le rapport gouvernant/gouverné et l'échec des projets révolutionnaires qui doivent être porteurs d'un possible changement. Les images proposées peuvent évoquer les régimes fascistes ou totalitaires de l'Europe de l'Est, ou de n'importe quel pays, mais le détail qui nous intéresse dans ces images est cette configuration d'une personne face à la foule. Cette seule personne qui a ce droit de tenir en main le destin de tout le monde en dictant, par le biais de la manipulation, les préceptes à suivre et les choix à prendre. Nous considérons que le genre de rapport entre le fonctionnaire et son chef dans *L'homme dans l'ascenseur* est une sorte de reproduction de cette relation de

gouverneur et gouverné. L'aliénation que lui fait subir son supérieur, qu'en pensée il appelle numéro Un, nous montre le degré d'idéalisation du protagoniste envers son chef. Sa crainte malade de rater son rendez-vous avec lui ou de le décevoir, l'amène à perdre tout contrôle sur sa situation. C'est le comportement typique ou l'état d'esprit d'un personnage qui est aliéné par un régime autoritaire qui le prive de liberté de conscience et d'expression.

Dès que le public est installé, la lumière sur les gradins baisse, le premier clip finit et un autre prend place sur l'écran en fond de scène. Il s'agit d'un extrait, sans son, du film *Le Procès* d'Orson Welles (Photo 2). Dans la séquence que nous avons choisie pour le spectacle, les spectateurs voient le protagoniste du *Procès*, un cadre de banque, seul dans une spacieuse salle pleine de pupitres disposés à perte de vue. Il est à son bureau, son lieu de travail. Il a l'air perdu et, au lieu de céder à la solitude, il s'amuse à sauter d'un pupitre à l'autre. Il court jusqu'à ce que nous apercevions l'ombre de quelqu'un qui arrive. Il voit la personne et s'arrête. Ce comportement ludique et inhabituel désacralise l'espace bureaucratique et devient un moyen de surmonter le découragement qui peut s'emparer du personnage. Somme toute, en choisissant cette séquence, nous tissons un lien avec Kafka dont les paraboles intéressaient beaucoup Heiner Müller. L'un de ses récits a d'ailleurs inspiré l'écriture de *L'homme dans l'ascenseur*. La citation du *Procès*, dans le spectacle, fait allusion au rapport qu'un individu peut entretenir avec le système et ses rouages bureaucratiques. La présence de ces images de bureau empruntées au *Procès* crée un parallèle avec le décor de *L'homme dans l'ascenseur* qui se déroule au sous-sol d'un immeuble où s'activent plusieurs fonctionnaires. L'état mental bouleversé du protagoniste finit par éclater. Le personnage se perd plus tard dans un autre décor exotique, cette fois-ci, le Pérou. La désorientation et la quête de sens sont des thèmes partagés entre Müller et Kafka.

Après ce clin d'œil kafkaïen, la première séquence du film *Métropolis* enchaîne sur les deux écrans, celui du fond et l'autre du côté cour de la scène (Photo 3). Il s'agit d'une scène de rotation des équipes de travail dans la ville basse de Métropolis, une métropole où règne le despotisme. Des files bien ordonnées de dizaines d'ouvriers qui quittent leur travail croisent d'autres dizaines de travailleurs qui sont prêts à prendre la relève. La force de la mise en scène et le montage nous font voir une chorégraphie où des ouvriers bougent lentement, terrassés par le labeur, en contraste avec d'autres ouvriers qui vont entamer leur quart de

travail et qui paraissent actifs. Un détail très important dans cette rotation de travail est que le passage entre le haut et le bas est assuré par un énorme ascenseur. Les ouvriers le prennent pour se déplacer dans ce monde souterrain. Le thème de l'exploitation au sein d'un système totalitaire, le rapport entre le sommet et la base, la présence de l'ascenseur qui évoque toujours ce mouvement vertical sont des composantes qui trouvent leur place dans *L'homme dans l'ascenseur*. L'intégration de cette scène d'ouvriers en uniformes qui bougent en troupes évoque et accentue l'aspect servile dont nous trouvons les indices dans le texte de Müller. De plus, les images de l'ascenseur et son mouvement vertical nous ont été très utiles pour l'écriture scénique, car il représente un élément déterminant dans le texte comme lieu et moteur de l'action.

Pendant la fin de ce clip, l'acteur apparaît de derrière les écrans. Sa silhouette se mêle, à travers les images, à celles des ouvriers. L'acteur avance vers le centre comme s'il venait de sortir de ce monde virtuel. Il s'installe. L'extrait de *Métropolis* se termine sur l'image de l'ascenseur, avant de laisser la place à un autre clip que nous avons appelé *Bandes 1* (Photo 4). Ces images représentent des bandes, sorte de lanières superposées l'une sur l'autre qui bougent du haut vers le bas. Elles sont projetées sur l'écran du fond derrière le dos du personnage et représentent une paroi de la cage de l'ascenseur. Elles renforcent ainsi la scénographie en soulignant les limites de cette cage. L'espace de l'ascenseur est suggéré aussi par un plafond suspendu au-dessus du personnage et par un carré de tuiles sur le sol. Le mouvement vertical des bandes, inspiré du mouvement de l'ascenseur, crée l'illusion de son déplacement. Le défilement des bandes accentué par le son donne l'impression que l'ascenseur monte. À ce moment, l'acteur/personnage amorce son monologue en se présentant ainsi : « Je suis entouré d'hommes qui me sont inconnus dans un vieil ascenseur dont la cage brinqueballe pendant la montée. » (Müller, 1981, p. 25)

Même si l'urgence du personnage est sa rencontre avec son chef, celui-ci ne peut s'empêcher de décrire ce qui l'entoure. Durant ce passage, le public peut apercevoir le double du personnage projeté sur l'écran, côté jardin de la scène. À partir d'une prise de vue en plongée, nous comprenons qu'il s'agit d'une caméra de surveillance à l'intérieur de l'ascenseur (Photo 5). Ces images captées en temps réel peuvent nous rappeler le *Big Brother* de George Orwell et évoquent les soucis de sécurité souvent exagérés des établissements étatiques ou

des régimes qui tiennent à garder un œil sur tout ce qui bouge. L'individu se sent envahi jusque dans son intimité.

Le protagoniste doute du numéro de l'étage. L'angoisse issue de l'idée d'être en retard le plonge dans des spéculations sur le temps. Il se sent trahi et essaie de faire le point sur sa situation. Dès que le personnage affirme que « pour le moment tout se ramène à cette question à priori sans réponse du fait de [sa] négligence » (Müller, 1981, p. 27), parallèlement à l'évolution en crescendo de cet état d'esprit, les images des bandes commencent à être interférées par d'autres éléments visuels comme l'apparition de chiffres, de lettres et d'une horloge. Les apparitions rythmées et rapides de ces éléments reflètent la densité de la pensée du personnage qui est traversée par plusieurs idées au même moment.

Ce clip que nous avons nommé *Bandes 2* (Photo 6), et qui nous donne à voir une foulée de chiffres défilant horizontalement sur les bandes, a été inspiré par la présence récurrente des chiffres liés aux numéros des étages et aux temps dans le texte comme nous pouvons le constater dans cet extrait :

Le facteur temps est décisif. ÊTRE LA CINQ MINUTES AVANT L'HEURE / VOILÀ LA VRAIE PONCTUALITÉ. Quand j'ai regardé mon bracelet-montre la dernière fois, il indiquait dix heures. Je me souviens de mon sentiment de soulagement : encore quinze minutes jusqu'à mon rendez-vous avec le chef. Au regard suivant il y avait seulement cinq minutes de plus. Quand à présent, entre le huitième et le neuvième étage, je regarde à nouveau ma montre, elle indique exactement dix heures quatorze minutes et quarante-cinq secondes. (Müller, 1981, p. 26)

La forme et le mouvement des chiffres projetés sont semblables à ceux qu'on peut apercevoir sur les afficheurs numériques d'une bourse de changes et de valeurs évoquant ainsi le monde des finances. Cette allusion au monde des affaires et de l'argent peut probablement insinuer que notre personnage travaille dans ce domaine à l'instar du protagoniste du *Procès*, qui est un cadre banquier. Mais elle est surtout utile pour faire une allusion au système financier mondial actuel lié au libéralisme économique. La dernière crise mondiale qui a frappé les États-Unis en 2008 et qui s'est propagée en Europe et partout dans le monde nous a montré que le destin de l'économie mondiale se retrouve à la merci d'une poignée de grandes institutions financières. L'indignation exprimée face à l'influence de ces banques depuis la

dernière crise nous pousse à y voir un autre genre de totalitarisme financier ou économique privilégiant le gain matériel sans aucun respect de l'éthique.

L'introduction des alphabets dans les images en bandes qui bougent en tous sens a été une façon de représenter la dispersion de pensée du personnage tapi dans l'ascenseur. Il n'est plus certain du numéro de l'étage de son chef. Son bracelet-montre ne sert qu'à vérifier l'heure et à rattraper son retard. Même le temps n'a plus de sens. Toute tentation de comprendre ce qui se passe est vaine. Le personnage est dans une impasse où les mots et les lettres abondent sans vraiment arriver à décrire son malaise et à lui indiquer une issue. En pleine crise dans l'ascenseur, il se rend compte que « la langue des administrations qu' [il a] si bien appris [est] (science superflus!) » (Müller, 1981, p. 28). Sa langue maternelle aussi ne lui sert plus quand il se retrouve éjecté au Pérou. Il se demande ainsi : « comment serait-il possible de se comprendre, je ne connais pas la langue de ce pays, je pourrais aussi bien être sourd-muet. Mieux vaudrait que je sois sourd-muet. » (Müller, 1981, p. 30) L'idée de cesser de parler et de jouer le sourd-muet au Pérou devient une stratégie pour éviter le danger. En étant démunie de mots, cela prouvera qu'il n'a pas de pouvoir et il pourrait ainsi faire pitié. De cette façon, renoncer à parler peut être considéré comme un acte de résignation et d'incapacité de formuler une pensée logique qui porte de véritables explications sur ce qui lui arrive. D'autre part, le personnage délaisse ainsi un élément composant son identité, la parole, qui se transforme en un désir de métamorphose qu'il exprime clairement à la fin de son monologue, quand il décide de se débarrasser de ses vêtements pour se rendre compte qu' « un jour L'AUTRE viendra à [sa] rencontre, l'antipode, le double avec [son] visage de neige. L'un d' [eux] survivra. » (Müller, 1981, p. 32) Ainsi, notre choix d'afficher des images d'alphabets qui volent en éclats était un prolongement de cette réflexion sur la langue.

En outre, le personnage a l'impression d'être victime du temps qui ne joue plus pour lui, de l'ascenseur qui n'arrive plus à la destination souhaitée. Il essaie de trouver des réponses désespérées et des solutions surréalistes, comme lorsqu'il pense qu'il a « la faculté, en [se] recroquevillant de transformer [son] corps en un projectile qui, traversant le plafond de l'ascenseur, dépasse le temps. » (Müller, 1981, p. 28-29). À partir de cette image du corps qui se projette, de l'ascenseur qui l'amène au Pérou et du rythme du texte qui devient de plus en plus rapide, nous avons conçu une bande sonore qui laisse entendre le son du décollage

graduel d'un engin. Un son métallique en crescendo et un changement de l'image vont accompagner cette tension montante qui évoque la folie du protagoniste et qui se conclut par un éclatement de l'espace, lequel est accentué par le son d'une explosion. Au fur et à mesure que nous approchons du moment de l'explosion, les images des bandes commencent à se déformer, se décomposer et se transformer en des graines de lumières. Nous pouvons décrire ces images comme des images d'atomes de lumière en jaune et en rouge qui partent dans toutes les directions, à l'instar d'une explosion d'un grand corps spatial (Photo 7).

Ainsi, dès que le protagoniste déclare que « la fin du monde dont [il] vit actuellement le commencement prisonnier de cet ascenseur devenu fou avec [son] bracelet-montre devenu fou » (Müller, 1981, p. 28), les images du *Crash* apparaissent sur l'écran du fond (Photo 8). Elles sont empruntées à un vieux court métrage en noir et blanc représentant des tours très hautes, faites de pièces d'argent qui sont en train de s'écrouler devant les regards stupéfaits des boursiers. Notre vidéaste a pris soin de faire tomber l'une après l'autre, au ralenti et en boucle, ces tours d'argent afin d'accentuer l'impact du choc et du crash. Ces images surviennent juste après celles de l'explosion, ce qui laisse entendre que l'écroulement est son résultat. Comme les chiffres de la bourse apparus auparavant, ces images font encore une fois allusion au système des finances et aux crashes boursiers. D'après les experts, la prochaine crise mondiale sera plus catastrophique. Ces images arrivent presque à la fin de la première partie du spectacle, qui se passe dans l'ascenseur et qui se termine par la disparition de ce dernier.

Afin d'accentuer ce moment d'explosion, d'autres images, que nous avons appelées *Après explosion* (Photo 9), suivent celles du crash. Comme devant n'importe quelle déflagration colossale, ces images d'après explosion essaient de reproduire l'aveuglement de l'œil ébloui par l'éclatement de taches de lumière. Les images font aussi référence aux débris qui continuent d'exploser et de s'enflammer séparément jusqu'à ce qu'elles s'éteignent. La vidéo en noir et blanc montre des taches de lumière qui bougent à grande vitesse. Ces traces de lumière de formes variées et distordues envahissent tous les écrans. Leur mouvement arbitraire et continu est hypnotisant. Nous pouvons considérer ces images comme une sorte de dégradation visuelle, une façon d'incarner les ruines d'un espace à travers des éclaboussures de lumière. L'effet réussit bien à illustrer l'état de vide dans lequel est plongé

le personnage, la disparition de l'ascenseur et il annonce le *no man's land* où le personnage va se retrouver dans la deuxième partie du spectacle.

Pendant les images de l'explosion, du crash et de l'après-explosion, le protagoniste reste sans parole, laissant les images prendre le dessus. Le personnage perd tout espoir de rencontrer son supérieur, il se convainc que sa situation tourne en un « rêve désespéré dans le rêve » (Müller, 1981, p. 28), où toute issue est impossible. Il imagine le désespoir de son chef, le suicide de ce dernier dans son bureau insonorisé. Le protagoniste finit son allocution en affirmant que « ce qui se passe dans le bureau du chef ne regarde pas la population, le pouvoir est solitaire » (Müller, 1981, p. 29) (Photo 10). Une fois cette dernière phrase énoncée par le personnage, elle s'affiche sur les trois écrans en grands caractères, suivie d'images de manifestations politiques dans la rue et de forces antiémeutes. Le clip sert d'intervalle entre les deux parties du spectacle. En fait, loin de vouloir donner une lecture complètement politique du texte, nous considérons qu'il est pertinent de souligner la thématique du pouvoir, laquelle revient souvent dans l'écriture de Müller; elle occupe en effet une place centrale, tout comme le thème de la révolution qui domine la pièce *La Mission*. Dans une société où le régime essaie de tout contrôler avec une main de fer, le pouvoir ne sera que solitaire face à un peuple qui le craint plus qu'il ne le respecte, malgré les innombrables corps de sécurité qui le protègent et qui sont prêts à tout moment à descendre dans les rues pour réprimer les protestations. Ainsi, pour créer plus de proximité avec le public, nous avons mixé les images avec le son des casseroles et des slogans qui ont été scandés pendant les manifestations du printemps érable 2013 au Québec.

À la fin de la première partie, l'acteur se recroqueville et s'assoie au centre de l'ascenseur. Les images de cette première période s'éclipsent et laissent place à une image fixe. Il s'agit d'une photo du désert salé d'Uyuni en Bolivie. Une surface de terre sèche, salée, blanche, fissurée et dominée par un ciel bleu, s'étend vers un horizon lointain (Photo 11). Cette vidéo/tableau que nous avons appelé *Pérou*, roule en boucle sur l'écran du fond et met le public en contact avec ce paysage. Ce tableau annonce un changement de lieu. Après un long moment de silence, le protagoniste avance vers l'avant-scène et annonce qu'il « quitte l'ascenseur à l'arrêt suivant et [se] retrouve sans mission, la cravate désormais inutile toujours ridiculement nouée sous [son] menton, dans la rue d'un village au Pérou » (Müller,

1981, p. 29). Ce changement radical d'espace annonce un revirement central dans l'évolution dramatique de *L'homme dans l'ascenseur*. Après le huis clos de la première partie, le personnage se retrouve devant un paysage inconnu. Le choix de ce désert naturel peut être considéré comme une sorte de libération de l'espace précédent du travail tout en accentuant l'aridité et l'étendue territoriale du Pérou. Il entre également en résonance avec l'intériorité aliénée et « asséchée » du protagoniste. Le degré de confusion atteint par le personnage et sa perte des repères rendent son âme vulnérable et fragile, à l'image de ce désert desséché dont la surface est fissurée. Le tableau/paysage domine le flux visuel de cette deuxième partie et reste projeté, en parallèle avec les autres projections, jusqu'à la fin du spectacle.

L'homme ne se sent pas rassuré. Son dilemme s'aggrave. Ce lieu qu'il croit être le Pérou est habité par des images surréelles que le fonctionnaire sans mission n'arrête pas de décrire. La bizarrerie du lieu et de ses habitants lui font peur. Il est troublé par ce périple qui devient de plus en plus énigmatique. Il affirme que « Jamais [il] n'aurai[t] pensé pendant [sa] montée désespérée chez le chef qu' [il pourrait] avoir la nostalgie de l'ascenseur qui était [sa] prison » (Müller, 1981, p. 29) et il se cache derrière l'écran, côté cour de la scène, évitant ainsi le regard des étrangers. Dès que le personnage se retire, une image vidéo de son double se projette sur le même écran (Photo 12). Nous l'avons intitulé *Le double*. Le personnage continue de parler derrière l'écran, mais c'est plutôt son image que nous voyons parler. Le double se penche vers la droite et fait disparaître sa tête au même instant où la tête de l'acteur apparaît. L'acteur fait corps avec son double. Le double s'incline encore et c'est le torse de l'acteur que nous apercevons. L'acteur sort de derrière l'écran et le double s'éclipse. En fait, le choix de cette manœuvre visuelle émane des questionnements du protagoniste sur sa présence dans ce *no man's land*. Le dédoublement, qui se rapproche d'un état schizophrénique, annonce cette fissure qui se crée à l'intérieur de nous quand on change d'angle de vue pour voir les choses autrement. C'est le commencement d'un autre raisonnement pour le protagoniste, qui tente de s'adapter à un nouvel environnement et de trouver un sens à sa quête.

L'homme accepte l'échec de son rendez-vous avec le chef. Il présume que ce dernier est déjà mort. Il n'y aura pas de quelconque mission : « Sa cause est une cause perdue. » (Müller, 1981, p. 30) À ce moment, deux vidéos vont s'afficher simultanément. Sur l'écran côté cour,

nous découvrons un paysan marocain qui parle en arabe à la caméra. Sur l'écran côté jardin, nous apercevons un berger avec ses moutons au milieu d'un paysage désert (Photo 13 : *Moutons et Oncle*). Les deux clips ont été filmés au Maroc. Suivant la logique du texte de Müller qui fait de l'éclatement de l'espace et de la pensée une dynamique centrale, nous avons eu l'idée de pousser cette démarche. L'intégration des images d'un autre pays, d'une culture différente de celle du Pérou, nous permet d'accentuer le sentiment de dépaysement du protagoniste. Ce procédé ouvre le texte à d'autres continents et fait grandir ce souffle universel du texte. La faille de sens qui se crée en montrant le Pérou à travers un autre pays nous semble fidèle à l'écriture de Müller, qui joue avec des éléments contradictoires. En choisissant le Pérou, le dramaturge place son personnage dans un pays tiers-mondiste en opposition avec son pays d'origine européenne. Au lieu de lui trouver une issue dans un pays moderne, héritier de la pensée des Lumières, Müller préfère exiler le protagoniste dans un lieu quasi-primitif. Est-ce une stratégie pour l'obliger à reconsidérer sa propre vision du monde? Peut-être. Avec Müller, nous sommes toujours invités à questionner l'état des choses.

En plus du point commun entre le Pérou et le Maroc, qui sont tous deux des pays du tiers-monde, les deux personnages dans les vidéos deviennent presque des « antipodes » aux deux indigents rencontrés par le protagoniste au Pérou. Ils évoquent ces deux individus qu'il décrit bizarrement ainsi :

L'un vaguement noir, les yeux blancs, le regard indéfinissable : les yeux sont sans pupilles. La tête de l'autre est en argent gris. Long regard tranquille de ses yeux dont je ne puis déterminer la couleur, une lueur rouge y scintille. Sur les doigts de la main droite, qui pend lourdement et qui a l'air d'être en argent elle aussi, court un tressaillement, les veines luisent sous le métal. (Müller, 1981, p. 30-31)

Malgré la trouille du protagoniste devant l'apparence monstrueuse des indigents, ces derniers passent devant lui sans même le regarder. Cette tendance à voir l'étranger de manière laide et hostile est peut-être née d'une peur viscérale de l'autre. Le personnage a toujours été prisonnier, vu sa profession de fonctionnaire, d'un sous-sol décoré par des affiches qui évoquent la guerre, la peur et la menace, « une aire très vaste avec des abris en béton et des panneaux indicateurs en cas de bombardement. » (Müller, 1981, p. 26)

Mais au fur et à mesure qu'il avance dans cet espace au Pérou, la sérénité l'envahit peu à peu,

car il constate l'indifférence des créatures qu'il croise. Parmi ces dernières, une femme à qui il va tendre les bras. En entendant une voix anonyme, transcrite en majuscules dans le texte, qui lui annonce que « CETTE FEMME EST LA FEMME D'UN HOMME » (Müller, 1981, p. 32), il passe son chemin. Quand il se retourne, la femme tend les bras vers lui et dénude sa poitrine. Au même moment, l'image du paysage disparaît et apparaît le tableau culte de la Révolution française signé par Eugène Delacroix : *La Liberté guidant le peuple* (Photo 14). Le tableau décrit l'un des moments charnières de l'histoire de France et le changement radical qui la propulse dans l'ère moderne. Cette intrusion d'un classique pictural lourd de références nous plonge dans le « souvenir d'une révolution » et souligne ce deuxième titre que Müller a donné à sa pièce *La Mission*. Le tableau projeté subit des déformations et finit par se dissiper dans les flammes. La déformation du tableau à l'aide des effets vidéo était, d'un côté, un moyen de marquer l'échec de la révolution mentionné dans la pièce et, de l'autre, elle nous met face à la question : Où en sommes-nous par rapport aux grandes valeurs humaines de la Révolution française qui a changé le cours de notre histoire? La désillusion que l'homme de l'ascenseur est en train de vivre peut être un reflet d'un sentiment d'inquiétude, presque général, par rapport à l'état actuel du monde et des grandes valeurs que nous devons défendre et préserver afin d'assurer un vrai épanouissement humain.

Au bout de ce périple cauchemardesque, l'homme de l'ascenseur arrive à une décision. Il affirme qu'à présent il connaît sa destination. Il décide de se débarrasser de ses vêtements car son apparence ne lui importe plus. Il finit son monologue ainsi : « Un jour L'AUTRE viendra à ma rencontre, l'antipode, le double avec mon visage de neige. L'un de nous survivra » (Müller, 1981, p. 32). Avant de prononcer cette résolution, l'acteur se dirige au centre. Une vidéo que nous avons appelé *L'autre* (Photo 15) est projetée et l'on voit son double nu sur les deux écrans de côté. L'acteur enlève ses vêtements de fonctionnaire morceau après morceau et les tend à son double sur les écrans. Ce dernier tend sa main hors du cadre de l'image chaque fois que l'acteur dirige la sienne vers l'écran avec un morceau de son costume. En fin de compte, le protagoniste se trouve nu à côté de son double habillé comme lui, mais il ne met ni la cravate ni le bracelet-montre. L'acteur prononce les derniers mots de la pièce et sort laissant derrière lui l'image du paysage qui domine la scène. La vidéo disparaît petit à petit. C'est la fin de la représentation.

Après la présence des doubles du personnage que nous avons déjà vus avec la caméra en direct ou l'autre avec lequel il fait corps au début de la deuxième partie, le protagoniste se retrouve confronté à une troisième identité avec qui il entame une autre étape de sa métamorphose. Les apparitions répétitives du double obligent le protagoniste à céder à ce désir de rencontrer l'autre qui sera son sauveur. Ce dernier ne sera que lui-même, à son image, mais nu, débarrassé de son vieux costume, de son masque. La nudité de son double rappelle au protagoniste que s'il veut trouver sa voie, il doit se débarrasser de son costume de fonctionnaire. Il s'abandonne et part en laissant sa vieille image coincée entre les cadres d'un écran.

2.4 L'interaction entre la vidéo et le personnage

L'utilisation de la vidéo sur scène engendre un impact sur toutes les autres composantes de la représentation théâtrale. Afin de réussir l'intégration de ce médium, il a fallu trouver, sur le plateau, l'architecture adéquate pour l'emplacement des écrans porteurs d'images. D'où vient la nécessité d'aménager l'espace d'une façon qui permette une interaction pertinente entre la vidéoscénique, la scénographie et le jeu d'acteur. Dans cette section, nous expliquons d'une manière plus concrète comment le recours à la vidéo a modifié l'espace de jeu, la façon d'être sur scène de l'acteur et le déroulement de la trame narrative.

2.4.1 Le dispositif entre espace de jeu et écran de projection

Notre recherche d'une interaction entre la vidéo et le personnage nous oblige à trouver d'abord la résolution scénique appropriée qui fait cohabiter le jeu d'acteur et la projection. Les explorations antécédentes, la création d'un numéro de cabaret sur un tréteau nu et la confrontation de l'acteur aux moniteurs dans une forme déambulatoire, ont animé notre questionnement sur le dispositif scénique. La facilité de l'image à capter l'attention du public et la complexité du texte que l'acteur doit transmettre avec clarté ont été les soucis principaux durant notre travail. Le choix le plus judicieux fut d'entourer l'espace de jeu de l'acteur, de le

cadrer par de grands écrans en le plaçant ainsi au centre de la scène. L'avant-scène dénudée devient un deuxième espace de jeu dans la deuxième partie de la représentation. Avec la scénographe (Stéphanie Beaubien) et la vidéaste (Line Dezainde), nous avons créé une scénographie dépouillée : un grand écran de fond dominant la scène, deux autres écrans moins larges côtés jardin et cour, un espace au centre marqué par un carré de tuiles au sol et un toit suspendu, allusion à l'espace de l'ascenseur. Ainsi, les écrans ne se contentent pas seulement d'être des supports d'images, mais évoquent les parois de l'ascenseur et délimitent l'espace de jeu (voir Appendice B).

Avant d'analyser ce choix scénographique, nous trouvons pertinent de revenir au texte et aux espaces dramatiques qui nous ont inspiré un tel dispositif. La trame narrative de *L'homme de l'ascenseur* commence dans un ascenseur d'un établissement européen et se conclut au Pérou. Les deux espaces s'opposent, affectent directement la pensée du personnage et le déroulement des événements. L'espace n'est pas seulement un terrain de jeu, mais il est acteur dans la transformation du protagoniste.

En d'autres termes, l'ascenseur devient la cause de son malheur. Il se sent prisonnier et désespéré. En fait, cet espace désordonné n'est en fin de compte que le reflet de sa façon de voir les choses. Le personnage est détenu dans sa cage mentale. Ce qui se passe autour de lui n'est que le reflet du trouble qui l'habite, l'oppression du devoir, le désir d'être un fonctionnaire idéal, ponctuel et dévoué. L'ascenseur disparaît, l'espace éclate et il se retrouve au Pérou. Cet espace en forme de huis clos qui s'ouvre sur un paysage infini, censé représenter une libération pour le personnage, ne fait qu'augmenter sa confusion. Il n'arrive pas à comprendre ni trouver les mots pour expliquer ce déracinement radical qui le met au milieu d'un désert entouré de créatures étranges. Par contre, dans cet espace ouvert, il arrive à tourner la page et à se libérer de l'attachement exagéré qu'il entretient envers le monde bureaucratique et ses rouages. L'espace de la deuxième partie de *L'homme dans l'ascenseur* devient un espace de métamorphose.

Somme toute, malgré l'aspect onirique et éclaté de l'écriture, l'espace établit un certain ordre avec son aspect bipolaire entre le huis clos et l'extérieur, l'intimité et le public, l'étroit et l'étendu, la verticalité suggérée par l'ascenseur et la composition horizontale du paysage. Le

dispositif conçu pour le spectacle est une incarnation de cette dualité spatiale articulée par une géométrie triangulaire. La disposition des trois écrans qui constituent le squelette de la scénographie forme un premier triangle qui entoure le carré du jeu de l'acteur où il transmet son texte pendant qu'il est dans l'ascenseur. Le même carré forme avec les deux extrémités, côtés cour et jardin à l'avant-scène, un deuxième triangle que le personnage va envahir pendant la deuxième partie du spectacle quand il quitte l'ascenseur.

En outre, en parallèle avec la fonction scénographique des écrans, le rôle de ces derniers devient très dominant avec la projection vidéo. La luminosité des écrans, sans parler du contenu des clips, va participer à créer un univers visuel fluctuant qui va de pair avec l'aspect onirique du texte. Les faisceaux dégagés par ces toiles vont former une bulle de lumière qui va entourer l'acteur, l'englober, l'éclairer ou l'assombrir. Tout au long du spectacle, le personnage nagera dans ce bain de lumière dont le changement d'intensité façonnera sa silhouette. L'ensemble des vidéos choisies pour le spectacle est constitué d'une multitude d'images différentes en couleurs, en textures et en dimension. Cette diversité affecte inévitablement la combinaison lumineuse qui envahit l'espace du jeu. Le déroulement des images et leur agencement imposent un rythme visuel à ce brassage de lumière. Les ondulations lumineuses qui habillent la scène changent ainsi de forme et d'intensité et participent à créer des micro-univers selon les états vécus par le personnage. En d'autres termes, ce sont ces écrans diffuseurs d'images qui diffusent l'éclairage de la pièce. Notre conceptrice de lumière (Stéphanie Beaubien) a pris en considération la luminosité des vidéos. Le rôle des projecteurs était de corriger les lacunes provoquées par celle-ci afin de focaliser sur l'acteur et son jeu. Sa visibilité devient un défi dans ce genre de dispositif. Devant la force de l'image, nous devions renforcer et appuyer la présence de l'acteur et sa parole.

D'autre part, la projection des vidéos était assurée par trois projecteurs dont la mise en place a été élaborée avec doigté afin d'offrir une qualité d'image satisfaisante, sans que les sources de projection soient visibles ou que leur présence encombre l'espace. Les deux écrans latéraux étaient alimentés par deux projecteurs de face suspendus au-dessus des gradins, comme c'est le cas dans une salle de cinéma. Le grand écran du fond recevait ses images en rétroprojection, la source de lumière étant installée au fond de la cage scénique. Ce système de projection basé sur des procédés *low-tech* se structure suivant deux sortes de projections

émanant de deux points opposés, une par devant et l'autre par derrière. La scène devient ainsi un point de rencontre où la lumière et les images se confrontent et se mêlent. En fait, pendant que le grand écran du fond projette des images dont la source lumineuse est cachée, les deux autres projecteurs provenant du public, en plus de diffuser les images, éclairaient la scène. Les toiles choisies pour les deux écrans latéraux sont des tissus récupérés. Leur fine et transparente texture permet de voir en ombre la silhouette de l'acteur. Elles arrivent même à créer un effet de dédoublement de l'image projetée. C'est ainsi qu'une deuxième copie, plus fade, de la même vidéo projetée sur ces deux écrans peut les traverser et se projeter sur les extrémités de l'écran du fond. À l'intersection des lumières tamisées du fond et claires du devant, l'acteur prend la parole au milieu de ce face-à-face. Le sentiment de déchirure et de tiraillement que vit le protagoniste trouve écho dans cette confrontation ou cette dualité des procédés de projection. Le manque de vision de l'homme s'accroît à travers l'univers visuel presque aveuglant proposé par les écrans. Ces derniers représentent en même temps des parois intercalées de l'ascenseur et des murs qui délimitent son monde.

Par ailleurs, l'utilisation des images vidéo a été pertinente pour renforcer l'espace habité par le personnage. Dès que l'acteur se met en place entre les écrans, celui du fond sert de paroi à la cage de l'ascenseur. En parallèle aux deux univers, celui du film et du texte de Müller qui traite de despotisme, l'espace souterrain et l'ascenseur représentent aussi deux points communs entre les deux mondes.

À la fin de la première partie de la représentation, le grand écran du fond joue un rôle important pour ce changement d'espace. Avant même que le personnage parle, le décor dominant de cette deuxième partie s'affiche. Un immense tableau d'un désert s'étend sur l'horizon, un ciel bleu est projeté et souligne une ouverture d'espace qui va marquer toute la deuxième partie du spectacle. Saisi par ce dépaysement, le personnage se détache de l'espace de l'ascenseur au centre du triangle marqué par les écrans. Il marche avec hésitation hors du cadre premier et découvre son nouvel environnement. Son regard change et dépasse les frontières du dispositif et de la salle vers un horizon fictif. L'acteur occupe l'avant-scène. Son attitude corporelle change. Une sorte de libération de l'ancien espace semble apparente malgré l'inquiétude qui s'installe au milieu de ce paysage étrange et statique. Le protagoniste peut s'y balader en utilisant tous les coins de la scène. Il se déplace dans ce nouveau lieu en

transformant les écrans latéraux comme points de repère durant sa promenade. Quand il croise dans ce champ une maison délabrée et abandonnée, il la décrit en scrutant et en se dirigeant vers l'écran situé côté cour. Celui-ci devient la baraque. D'ailleurs, tout l'espace du désert prend une autre allure dans l'imagination du spectateur, conformément aux visions et apparitions rapportées par le personnage. Parfois, l'homme utilise les écrans comme des cachettes afin d'éviter le regard des autres ou pour se cacher quand il se sent en danger.

En somme, la présence ambivalente des écrans a doté la scénographie d'une dynamique intéressante. En parallèle à leur rôle de supports d'images et sources d'éclairage, ces écrans représentent également les pierres d'angle de l'espace scénique. Leur présence a été primordiale dans la construction et la suggestion des espaces dramatiques de la pièce. En plus de délimiter les aires de jeu et d'orienter le trajet de l'acteur, ils ont été très efficaces pour évoquer l'éclatement du lieu. La capacité de l'image à ouvrir sur l'extérieur et à nous transporter facilement d'un univers à l'autre a permis l'incarnation des états et des pensées paradoxales contenus dans le texte de Müller. Cela a également permis de situer le rythme du spectacle malgré la fragmentation des propos du personnage.

2.4.2 L'acteur et l'image : interactions

Si l'intégration de la vidéo dans la mise en scène de *L'homme dans l'ascenseur* nous a été utile dans l'exploration des multiples niveaux de sens issus du texte, l'expérience pratique, par contre, n'a pas été sans contraintes. Concevoir une représentation théâtrale en incluant ce médium visuel implique de se plier aux exigences techniques et esthétiques qu'impose cet art. Nous avons vu comment la présence des écrans a façonné la scénographie du spectacle et l'espace de l'acteur. En fait, le choix du dispositif était un point de départ décisif dans notre recherche pour faire inter-réagir deux formes de représentation : l'image et le jeu d'acteur. Le spectacle se déploie à travers deux lignes narratives : une, proposée par la vidéo et l'autre assurée par l'acteur. Ceci dit, la confrontation entre les deux trames n'aurait pas été pertinente si nous n'avions pas cherché à établir des points d'intersection entre le cheminement de l'acteur sur scène et les images qui l'entourent. Ces points de contact ont permis de questionner les potentiels théâtraux des deux modes de représentation, afin de voir comment

l'un peut affecter l'autre.

L'interaction commence dès les premiers moments de l'apparition de l'acteur sur scène. Avant même que le personnage soit corporellement sur le plateau de jeu, sa silhouette s'imprime pour un long moment sur l'écran de fond. L'ombre de l'acteur annonce son arrivée, son entrée pendant la projection du clip de *Métropolis*. En traversant graduellement les lumières d'une rétroprojection jusqu'à qu'il soit face public, l'acteur établit un premier lien entre ce qui se diffuse sur l'écran et ce qui se passe sur scène. En intégrant l'ombre de l'acteur au milieu des silhouettes des ouvriers de *Métropolis*, le performeur agit sur l'image. Sa présence déforme le contenu visuel, perturbe la perception et redessine le tableau projeté. Certes, le procédé a été une astuce pour faire jaillir le protagoniste de l'image et accentuer l'affinité entre les univers du film et de la pièce. En envahissant l'image avec son ombre, l'acteur se laisse imprégner par son contenu. Autrement dit, à l'instar de ces ouvriers morts de fatigue après le boulot, l'acteur adopte la même posture corporelle qu'eux. Il marche en suivant leur rythme, la tête baissée, le dos courbé, les mains suspendues. Dès que ces personnages s'arrêtent et prennent leurs places dans l'ascenseur, le protagoniste s'installe simultanément et se fige dans son ascenseur. L'image des ouvriers derrière lui s'éclipse, laissant la place à la vidéo des bandes qui représente la paroi de la cage d'ascenseur en mouvement. L'acteur prend son temps pendant cette transition et se redresse doucement. Par la suite, l'acteur ajuste son attitude corporelle pour ne pas cacher la projection des bandes. La plupart de ses mouvements sont dirigés à la verticale, ce qui accentue l'impression du huis clos et son enfermement dans cette cage au milieu d'étrangers invisibles.

Une autre friction entre les langages vidéoscénique et théâtral se manifeste clairement au moment de la diffusion de l'image du personnage à l'aide d'une caméra *live* sur l'écran du côté jardin. Afin d'accentuer l'ambiance oppressive de ce monde bureaucratique, nous avons installé une caméra qui filme l'espace de l'ascenseur, allusion aux caméras de surveillance. La nature du plan capté en plongée articule bien la situation du protagoniste dominé. La combinaison du point de vue de la caméra d'en haut et du regard confus de l'acteur qui vient chercher l'appareil d'en bas, souligne l'une des dimensions prépondérantes du personnage : son sentiment d'infériorité face à un système qui lui impose une soumission. En pleine panique et angoisse, prisonnier d'un ascenseur déréglé, le protagoniste adresse ses

questionnements à la caméra, seule issue vers le monde extérieur. Ce cri lancé à travers l'appareil s'affiche sur l'écran. La vidéo nous rapproche des yeux égarés de l'homme de l'ascenseur. Son regard et ses traits suppliants viennent chercher le public. Ainsi, l'image réussit à amplifier son état troublé en créant un effet de proximité entre la scène et la salle.

En outre, afin d'établir ce jeu avec la caméra et le dispositif, l'acteur se retrouve dans l'obligation de respecter quelques règles techniques qui finissent par façonner sa démarche. Exposé au regard d'une caméra immobile, le performeur doit être conscient du champ de captation balayé par l'appareil. N'importe quelle agitation corporelle ou exagération au niveau de son mouvement peut affecter le cadre et brouiller l'image. La marge spatiale devient restreinte. La dimension cellulaire de son espace et de sa situation devient plus apparente. Le corps tend à se figer laissant la vie et l'émotion jaillir à travers des micro-mouvements de la tête et des bras. Cette volonté de minimalisme sur le plan corporel donne plus de présence au visage de l'acteur et accentue l'émotion souhaitée. Cependant, cet état de confinement ne dure pas éternellement, car l'univers et l'espace de l'homme sont voués à l'éclatement. Pendant que le protagoniste essaie de rattraper le temps perdu en s'embourbant dans une vertigineuse spirale de réflexions et de mots, une transformation s'effectue au niveau vidéoscénique. Le contenu visuel des images se déforme et se décompose jusqu'à l'atomisation accompagnée d'un son d'explosion. Parallèlement, la prise de parole de l'acteur s'accélère et son corps trouve de plus en plus de liberté en prenant plusieurs postures, comme une proie qui s'agite pour s'échapper d'un piège collant.

Avec les dernières images de la première partie qui se joue dans l'ascenseur, le spectateur assiste à une autre ouverture de sens. Des images de l'actualité où on voit des forces antiémeutes traquant des manifestants dans la rue apparaissent. Par conséquent, le personnage se résigne et tombe sur le sol. Il s'accroupit et met les mains sur la tête. Cette position particulière de son corps l'insère dans les événements projetés et fait de lui un des personnages de l'émeute, mais qui a cédé. Sa posture insinue qu'il est la cible d'un tir ou d'une agression ou peut-être qu'il est déjà arrêté. Ce jeu avec l'image renforce la dialectique que nous avons essayé d'établir entre la performance de l'acteur et la vidéoscénique. L'effet de résonance réciproque entre les deux langages crée des zones de croisement entre les deux trames racontées par les images et le performeur, en structurant la ligne narrative générale de

tout le spectacle.

La confrontation de l'acteur à son double écranique représente le point culminant de cette interaction. L'idée a surgi des dernières lignes du texte quand le personnage se rend compte qu'un jour il doit rencontrer l'autre et que l'un d'eux survivra. Ce désir latent de changement, qui provoque sa métamorphose vers l'image espérée de lui-même, s'affirme comme la seule issue possible. En s'inspirant de ce désir de dédoublement, nous avons essayé de jouer avec l'image de l'acteur/protagoniste en l'intégrant dans le flux visuel projeté sur les écrans. Le premier face-à-face arrive quand le personnage se sent incapable d'avancer dans sa terre d'accueil, le Pérou. Terrorisé, il se cache derrière l'écran côté cour. À ce moment, son image, son double se projette sur le même écran. L'acteur entame un jeu corporel avec son double. En jouant à l'unisson avec son image, l'acteur fait corps avec l'écran et devient son prolongement.

Selon Béatrice Picon-Vallin, ce passage du corps à l'image sur écran, du vivant à l'artificiel, qui est devenu un thème récurrent sur la scène d'aujourd'hui, « transforme donc le jeu de l'acteur et matérialise la dualité de sa nature. ». (1981, p. 27) Autrement dit, Picon-Vallin met le doigt sur la tension qui se crée entre l'acteur et ce genre de dispositif. Dans le cas de l'homme de l'ascenseur, pendant que le performeur entre en osmose avec son double et maintient la livraison de son texte, il se trouve tiraillé entre plusieurs paramètres qu'il doit respecter à la lettre. Mettre en scène une telle scène oblige l'acteur à être précis pour chaque mouvement qu'il effectue. En parallèle à l'enchaînement de gestes et de déplacements bien calculés, il doit maintenir la tension de son jeu et de l'état psychique incarné. La dualité provoquée par ce procédé de dédoublement donne un double sens au spectacle. Derrière la prouesse technique de l'acteur et sa copie visuelle, il y a le conflit du fonctionnaire avec son image et son égo. L'homme de l'ascenseur subit une fissure intérieure. Tout ce brassage d'idées, d'émotions et d'images lié à un rendez-vous raté avec le chef, n'est que le reflet de l'âme troublée d'un être qui se sent écrasé. L'effet miroir de son image et le morcèlement de son corps déclenchent un processus critique qui le mène à la résolution de son dilemme.

Suivant la même logique de procédé, le protagoniste se retrouve face à son image vidéo aux derniers moments du spectacle. Cette fois-ci, il y établit un autre rapport. Avant que le

personnage nous livre sa décision finale, son double apparaît, nu, en même temps sur les deux écrans de côté. À l'encontre des vidéos de la première partie, qui faisaient souvent allusion aux puissances extérieures qui manipulent ou conditionnent le sort de ce fonctionnaire, le dernier tableau du déshabillage nous plonge au cœur de son intimité. Enlever ses vêtements pièce après pièce est une tentative de se départir de toutes les couches qui cachent l'essentiel, son humanité. Être humain veut dire qu'on naît libre. Cette prise de conscience du protagoniste, formulée autrement dans le texte de Müller, s'impose comme un point de départ obligatoire dans la quête de l'épanouissement de soi. En affirmant qu'il doit un jour rencontrer l'autre, le fonctionnaire aperçoit clairement le degré tragique de son aliénation dont il ne peut pas échapper sans prendre la décision de devenir un autre. Cette métamorphose souhaitée sera la seule issue et un défi pour donner sens à sa vie éphémère et à sa vraie mission. L'interaction élaborée entre l'acteur et la vidéo pendant l'échange des habits peut être vue comme ce dialogue intérieur avec soi entre l'être et le paraître.

À la fin de la pièce, le spectateur assiste à une démarche similaire à celle du début du spectacle (Photo 16). Tout nu, il se fond au vaste paysage du Pérou projeté sur l'écran du fond. Son ombre s'incruste dans le tableau et commence à s'éloigner vers l'horizon, loin de la scène. L'homme de l'ascenseur marche dans le paysage. La silhouette s'allonge lentement et disparaît de l'écran. Le protagoniste se dissout dans la nature mère. C'est ainsi que s'achève le cheminement intérieur houleux du protagoniste et le voyage des spectateurs au cœur de ce drame. La présence de l'ombre du personnage sert à dématérialiser le corps et invite le spectateur à accéder au côté obscur et sombre du fonctionnaire. Il amorce la représentation en affichant son ombre et il la finit de la même manière. L'ombre devient un moyen pour ponctuer le début et à la fin de la pièce où vient s'intercaler l'histoire d'une intériorité tourmentée.

2.4.3 Le jeu de l'acteur

En ce qui concerne le jeu d'acteur, deux éléments essentiels ont conditionné notre recherche d'outils concrets pour incarner le personnage : la nature de l'écriture de Müller et la vidéoscénique. L'aspect fragmentaire, dense et éclaté du texte nous pousse dès le départ à

éviter toute approche réaliste ou psychologique de ce monologue intérieur. La complexité du dispositif audiovisuel et la présence captivante de l'image animée nous obligent à repenser notre manière d'être sur scène. Composer avec cette ambiance visuelle se fait en repérant les moments favorables pour établir des interactions pertinentes entre le performeur et l'image, pour créer des liens entre les deux acteurs et tisser une structure organique au spectacle. Notre préoccupation a toujours été de mettre l'acteur au centre de l'évènement étant donné la fascination que la vidéo a sur le regard des spectateurs. Cohabiter avec l'image sur scène est un défi qui nous met face aux contraintes techniques et esthétiques qui agissent sur la présence de l'acteur dans l'espace, sa démarche corporelle, sa prise de parole et sa rythmique.

Un soin particulier a été apporté dans la conception du flux vidéoscénique en respectant le mouvement, le rythme et la succession des pensées qui dominent le texte. Ainsi, nous avons pu réduire l'écart qui pourrait se produire entre la prise de parole de l'acteur, sa charge émotionnelle et la trame visuelle. Puis, nous avons pris le temps de dessiner un story-board d'images qui émane du texte en le découpant selon l'enchaînement des scènes, ce qui nous a aidé dans la mise en espace de l'acteur pour lui donner un ancrage solide mais souple en même temps. L'aspect surréel d'une écriture marquée par plusieurs ruptures était un atout majeur dans le bricolage des images et leur intégration sur scène. Par contre, une fois la scénographie des écrans mise en place et la finalisation du scénario, c'est l'acteur qui a dû s'adapter à cet univers scénique en se laissant influencer tout en essayant d'agir, lui aussi, sur les images.

Le rapport conflictuel avec l'espace intrinsèque du texte augmente à travers le double jeu du performeur qui, d'une part, doit être un personnage fictif qui résiste à l'éclatement de son lieu et, d'autre part, doit être un acteur qui impose sa présence dans un dispositif mouvant d'images. Ceci dit, une autre opposition qui alimente ce jeu des affrontements a surgi dès le début de notre travail sur le texte. Il s'agit de deux dimensions qui dominent le récit. La première est liée à la nature du monologue intérieur qui dépeint ce qui se trame dans la cage mental du personnage et le brassage des émotions qu'il subit. Du coup, l'acteur a tendance à incarner, s'identifier et essayer de vivre les états psychiques. La deuxième dimension se manifeste à travers l'aspect descriptif du texte. Le personnage n'arrête pas de nous présenter ce qu'il voit. De ce fait, l'acteur peut devenir un narrateur distant sans trop s'impliquer dans

la situation.

Par conséquent, se retrancher dans l'incarnation totale peut s'avérer incongru étant donné l'absence de cohérence et de suite logique dans les pensées déployées dans le texte. Le recours à la narration détache l'acteur de ce qui se passe et fait perdre l'intensité dramatique liée au sort tragique d'un individu qui s'embourbe dans une situation hallucinatoire. La tendance à l'exagération dans l'écriture de Müller et sa volonté de pousser l'émotion à l'extrême pourrait aussi être utile pour expérimenter un jeu d'acteur extravagant et grotesque qui basculerait dans la distanciation, mais la présence de la vidéo ne peut tolérer ce déchaînement. Une grande partie de la charge dramatique du spectacle étant assurée par la vidéoscénique, l'économie de jeu devient de mise. Ainsi, nous avons adopté un jeu en mouvement qui puise dans l'incarnation et la narration. Malgré l'ambiguïté et la fragilité de ce choix, il a permis tout de même une marge de liberté à l'acteur. Cette marge de manœuvre était nécessaire et a doté l'acteur d'une souplesse face au partenaire animé qu'est l'image.

Afin de faire entendre les mots et de les rendre visibles dans un dispositif animé d'images, l'acteur se donne des consignes d'interprétation à respecter. Croire et s'accrocher à la poésie des mots, retrouver la sensation pulsionnelle propre à chaque état, contrôler le rythme de la parole et ses brusques ruptures à travers un découpage précis du texte, dessiner un trajet corporel clair et économe sont les points majeurs menant à la composition de cette figure de fonctionnaire. De plus, l'acteur doit être conscient du perpétuel va-et-vient du regard du spectateur entre l'écran et le personnage. Durant toute la représentation, l'attention du spectateur voyage entre l'acteur et l'image, l'intérieur et l'extérieur, l'intime et le public, le particulier et le général, l'identification et la distanciation. L'acteur doit prendre en considération cette dynamique perceptive du public qui cherche des liens entre la vidéo et son jeu. Par conséquent, le performeur se trouve contraint à bien gérer son énergie en élaborant une rythmique, une prise de parole et des attitudes corporelles qui s'accordent et entrent en dialogue et en contraste avec le dispositif vidéoscénique.

La cadence du jeu de l'acteur découle d'abord du texte, puis il devient tributaire du déroulement de la vidéo. En fait, afin d'éviter l'illustration et la redondance, l'acteur joue l'état, lance la pensée, suggère l'ambiance et c'est à l'image de prolonger, d'accentuer ou de

ponctuer sa performance. Ainsi, l'acteur arrive à construire son personnage et se crée une démarche que nous décrirons comme perforée. En incarnant son personnage, l'acteur doit être conscient qu'une partie de la palette d'émotions et de pensées – qu'il suggère – est stimulée aussi par l'image. Ainsi, sa présence peut avoir des degrés sur scène. Il la gère en lui permettant par moments d'affirmer son jeu au profit de l'image ou il s'éclipse pour laisser cette dernière dominer le plateau et compléter l'émotion qu'il vient de proposer. Autrement dit, le performeur doit arriver à suspendre sa prestation en maintenant toujours la tension et l'énergie. Pendant ces moments de suspension, l'image prend le relais et le spectacle se déroule dans un constant échange entre l'écran et l'acteur.

Alors que le comédien ajuste son rythme de jeu à l'enchaînement des images en mouvement et à leurs contenus, il est tenu d'élaborer une démarche corporelle qui s'accorde avec ses états d'âmes et trace son mouvement. Nous avons vu auparavant comment le personnage entrait sur scène en adoptant la posture des personnages sur l'écran. Il amorce son jeu et trouve une manière de se glisser sur le plateau en marquant une transition adéquate et subtile entre ce qui se passe sur l'écran et ce qui va suivre. L'économie dans le geste devient aussi un moyen de garder l'image en arrière-plan visible au spectateur et de ne pas brouiller le tableau.

En outre, l'attitude corporelle de l'acteur ne cesse d'évoluer tout le long de la représentation. En parallèle avec les états qui l'animent, sa posture et ses déplacements vont se modifier en entrant en résonance avec la vidéoscénique. En se résignant à la décomposition de son espace marquée par la diffusion d'une vidéo contenant un matériau visuel abstrait sur tous les écrans, le corps de l'acteur retrouve une liberté corporelle qui permet de multiplier ses gestes et de prendre des positions qui incarnent son déracinement dans un espace éclaté sans gravité. Nous pouvons mentionner également comment le corps se plie sur lui-même durant la projection des manifestations et les antiémeutes. L'acteur s'agenouille en installant une ambiance de peur et de soumission. De plus, avec la vidéo du désert au début de la deuxième partie, l'acteur est plaqué au sol sous la domination du paysage. Ainsi, surpris par le paysan qui parle le marocain, l'acteur se précipite et se cache derrière l'autre écran pendant que des images de moutons y défilent. À l'aide de la matière transparente de la toile, nous pouvons apercevoir le personnage à travers ces animaux, assis au même niveau qu'eux. Il adopte leur posture animale.

Les exemples cités nous montrent comment le corps peut dessiner son trajet dans l'espace et participe à la progression du drame en composant avec les images. Un autre aspect du jeu corporel est manifeste quand l'acteur joue avec son double. Dans ce cas, le respect des exigences techniques imposées par le dispositif devient la règle de base pour la performance de l'acteur. Nous avons vu la conscience que l'acteur doit avoir face au champ de vision de la caméra qui capte son jeu en direct. Nous avons aussi décrit comment l'acteur entre en osmose avec l'image et fait corps avec l'écran, ce qui demande plus de précision dans le déplacement et un travail de synchronisation tout en maintenant la tension dans l'énonciation. La même démarche s'applique encore une fois pendant que le personnage se dénude et offre ses pièces de costumes une après l'autre à son double vers la fin de la pièce. Ces cas de confrontation de l'acteur avec son image nous ont permis de pousser l'interaction et d'élaborer une démarche de jeu plus complexe. Le comédien est contraint d'agir de manière cohérente et avec plus de concentration sur plusieurs paramètres afin de réussir un jeu direct avec l'écran et de soutenir plus efficacement sa présence.

Concernant le jeu avec un double, Robert Lepage décrit la complexité de la tâche du performeur dans ce genre de situation en affirmant que « l'acteur doit produire deux impressions de lui-même. Il doit être un acteur *scénique*, il doit aussi être *écranique*. Il doit être conscient de son ombre autant que de sa présence physique, il doit construire son image bidimensionnelle. » (Fouquet, 2003, p. 116) Autrement dit, l'instrument du jeu de l'acteur n'est plus que son corps et sa parole, mais il comporte également l'image de son double. L'acteur doit être capable d'intégrer cette présence dans sa façon d'être sur scène. Ce qu'il propose physiquement ou même émotionnellement comme démarche se fait en se rendant compte de l'image et du sens dégagés par son double. Cela bien sûr dépend toujours de la scène jouée, de la nature de l'image projetée, de la dynamique et de l'effet recherchés.

Par conséquent, en ayant vécu l'expérience de jouer et composer avec l'image en mouvement, nous pouvons affirmer que le jeu de l'acteur doit inévitablement s'adapter à cet élément dont la présence est saisissante. Ainsi, afin de communiquer le texte dense de Müller d'une façon limpide au milieu d'un brassage visuel, nous avons opté pour un découpage précis de la parole selon les images projetées. La lenteur dans l'énonciation était un moyen efficace d'installer la pensée abordée. La variation incontournable au niveau du rythme de la

parole s'effectue selon les pulsions qui animent le personnage et la nature de l'ambiance qui émane des images qui l'entourent. Cela dit, étant donné la complexité du dispositif, notre obsession n'était pas de créer une cohérence totale et parfaite entre le jeu de l'acteur et la vidéoscénique, mais de veiller à ce que les composantes de la représentation puissent se manifester dans une dynamique d'alternance et qu'elles soient claires et inspirantes pour le spectateur. C'est à lui, après avoir reçu toutes les parties du puzzle, de trouver ses propres pistes vers une compréhension ou une explication du phénomène. Béatrice Picon-Vallin a affirmé que « la technologie audiovisuelle permet de juxtaposer des échelles différentes, créant ainsi un dispositif de vision non fusionnelle, disjointe, où le travail de l'imagination trouve de multiples fissures pour s'infiltrer. » (2001, p. 22) Mettre en scène à l'aide de la vidéoscénique nous met face à un processus de création théâtrale non conventionnel où tous les éléments qui composent la représentation sont remis en question.

CONCLUSION

Notre mémoire-création donc a été une occasion de questionner la notion du personnage postdramatique dans *L'homme dans l'ascenseur*    travers une écriture scénique basée sur la vidéo. L'idée de l'intégration de cette démarche visuelle dans la mise en scène de ce fragment et l'incarnation de son protagoniste était animée par le désir de nous approprier ce langage audiovisuel et d'arriver à explorer ses potentiels artistiques. Elle était aussi une occasion pour exp  rimer des formes de théâtralité et trouver les résolutions scéniques possibles afin de donner forme sur scène    l'univers de la pièce. Cependant, nous croyons que la démarche n'aurait pas été fonctionnelle si la nature de l'écriture de Müller n'avait pas permis cette approche. En fait, la dramaturgie de cet écrivain qui a toujours suscité la polémique présente un champ fertile pour ce genre d'expérimentation. Son écriture qui n'a jamais cessé d'évoluer d'une pièce à l'autre reflète bien le passage du théâtre    une phase décrite comme postdramatique. Face aux mises en scène qui ne font plus du texte un élément central, les textes dramatiques comme ceux de Müller continuent d'attirer les metteurs en scène en proposant de nouvelles stratégies narratives.

En outre, la question qui s'est posée depuis le début de cette entreprise était : comment peut-on saisir la nature du personnage et lui donner forme si on ajoute un élément perturbateur qui est la vidéo? Certes, l'intégration de la vidéoscénique dans le spectacle peut dérouter le spectateur en augmentant le nombre des niveaux de sens, elle peut éclater la représentation et modifier sa structure; mais, en étudiant le fragment de *L'homme dans l'ascenseur*, nous pouvons remarquer que cette dynamique perturbatrice de la vidéo reflète et s'accorde bien avec l'univers chaotique du texte. En structurant notre spectacle à l'aide des images animées et en trouvant les moyens pour les imbriquer au jeu d'acteur, nous redessignons l'aspect

morcelé de l'esprit du protagoniste et de son monde. Malgré la distanciation provoquée avec la présence de la vidéo, le scénario varié des images représente une projection de plusieurs facettes du personnage et des multiples puissances qui déterminent son cheminement. Ceci dit, à l'encontre de l'organisation compacte du texte, l'intervention de la vidéo suscite un dilatement au sein de la représentation en s'intercalant entre les blocs du parole. Elle aère le texte. De plus, elle affecte la démarche et la cadence de l'acteur qui doit partager la scène à tour de rôle avec l'image.

En outre, malgré que l'objectif central de notre recherche fût de trouver une forme à ce personnage postdramatique sur scène, nous ne pouvons prétendre que notre approche a été postdramatique. Notre écriture scénique peut croiser cette démarche sur quelques points comme l'aspect hybride de la représentation ou sa structure fragmentée qui lui donne l'allure d'un montage constitué de plusieurs moments en images et en parole. Cependant, notre mise en scène a toujours été fidèle au texte de la pièce et à sa dynamique en le mettant au centre de la création. Ce choix de polariser notre écriture scénique autour du texte contredit les tendances scéniques postdramatiques, souvent éclatées et décomposées. Tout ce que la vidéo suggère n'était que des pulsions visuelles des pensées du texte. Le déroulement des images suivait le périple du protagoniste et orbitait autour de lui. Elles essayaient de remplacer les liens logiques absents dans sa parole. Elle ponctuait sa présence. Sans tomber dans l'illustration, la vidéo nous a permis de créer un monde parallèle qui propose au public une porte d'accès à cet univers onirique de Müller. De plus, le va-et-vient du spectateur entre l'écran et l'acteur et sa tentation d'y trouver des rapports met sa perception toujours en mouvement. La tension créée chez le public, par un souci de tout voir et de tout comprendre face à deux trames qui défilent simultanément sur scène, devient parfois identique à celle provoquée chez le protagoniste, en course avec le temps et dépassé par les événements.

Si la vidéo devient un moyen pour accéder à la cage mentale du personnage et un outil qui jalonne l'itinéraire de l'acteur sur scène, ce dernier devait trouver une forme d'interprétation solide avant de jouer avec la vidéo. Autrement dit, avant de se confronter à l'image, le comédien devait se confronter au texte de Müller. Vu la complexité et l'aspect surréel de l'écriture, saisir l'identité du personnage fut notre premier défi pour son incarnation. La nature de la dramaturgie nous oblige à renoncer à toute lecture simpliste qui traiterait ce

personnage comme un bloc de paroles monolithique ou une entité cohérente. Le déterminer ainsi ne peut pas être pertinent étant donné la structuration composite. Notre approche rejoint une définition nouvelle de l'identité qui n'est plus « conçue comme accomplissement d'une même et unique volonté [mais] comme réseau mobile de constituants hétérogènes, maillage plus au moins aléatoire d'intentions, de contingences et de déterminismes locaux » (Ryngaert, Sermon, 2006, p. 83). Devant ce brassage d'idées et d'émotions multiples et disparates qui habitent le personnage, nous avons choisi de l'approcher à partir de deux points essentiels : son métier de fonctionnaire et son aliénation liée à l'univers bureaucratique. Nous avons établi ces deux thèmes comme noyau du personnage autour desquels tous ses autres traits vont graviter. Tout en étant économe dans le jeu, le premier objectif du comédien est de faire entendre cette écriture complexe à travers un découpage précis de la parole. Ainsi, il peut repérer les divers états d'âme et y établir les transitions appropriées en donnant forme à son jeu. Dès que l'acteur entre en interaction avec la vidéoscénique, il doit savoir partager le dispositif avec l'image et être flexible aux modifications qu'elle provoque sur sa présence scénique.

En examinant notre exploration vidéoscénique du texte de Müller et en observant la façon avec laquelle l'acteur a pu cohabiter avec les images dans un dispositif à base d'écrans, nous constatons que notre recherche a débouché sur une forme hybride, ou plutôt composite du personnage. Ce dernier apparaît en fin de compte composé à travers la présence de l'acteur, son corps, sa parole et les images qui accompagnent son jeu. Elles interviennent en prolongeant ou en soulignant les dimensions et les pensées dégagées dans son interprétation. Elles s'immiscent entre la figure sur scène et le public en conditionnant le regard de ce dernier. En décidant que les apparitions du double de l'acteur fassent partie de la matière visuelle projetée, nous avons tenté de créer et de renforcer un rapport organique et concret entre le comédien et les écrans. La vidéo devient donc une sorte de miroir du protagoniste. Elle reflète son image, mais elle l'englobe et imprègne son comportement. Ainsi, le personnage devient une sorte de maillage de plusieurs moments assurés tantôt par l'acteur, tantôt par la vidéo.

Notre essai scénique a été l'occasion d'enrichir notre expérience théâtrale en s'ouvrant à un autre langage artistique. Le long processus de recherche et de choix des clips nous a poussé à

explorer le domaine de l'audiovisuel et ses différents types d'images. Notre scénario vidéoscénique se compose de multiples catégories de vidéos, que ce soit des séquences de films de fiction ou documentaires. Notre vidéaste a pu également créer des textures animées en puisant dans les arts visuels. Nous avons été confrontés à l'expérience de réalisation de vidéos créées spécialement pour le spectacle. Ce travail nous a permis d'apprendre sur les multiples techniques et étapes à suivre dans la production des images. Malgré l'aspect *low-tech* de notre démarche vidéoscénique, nous avons réussi à intégrer une vaste palette d'images différentes en style, en couleurs et en texture. La fabrication de l'image et sa projection demande l'appropriation d'autres techniques et outils qui se distinguent de ceux adoptés au théâtre. Ainsi, mettre la vidéo au service d'une représentation théâtrale s'avère un mariage de deux langages artistiques distincts en forme et en contenu. Autrement dit, notre essai scénique a vu le jour à travers deux processus de création dissemblables : la vidéo et le théâtre. Le brassage d'idées et la dynamique de travail propre à chacun de ces cheminements nous ont pavé la route pour trouver la combinaison adéquate de ces deux langages sur scène. Nous avons appris à les agencer, à transgresser les frontières qui les déterminent et à céder aux jeux de déformations ou contamination qu'un art peut exercer sur l'autre.

Somme toute, nous considérons que notre mémoire-crédation représente une riche expérience d'initiation dans le domaine du théâtre hybride. À l'instar de plusieurs pratiques théâtrales contemporaines qui se déploient à travers les croisements artistiques, nous avons essayé de proposer une lecture du texte de Müller sous un angle vidéoscénique. L'approche nous a aidé à donner forme à l'écriture sur scène. Elle était également un élément stimulant et inspirant pour le jeu d'acteur. Ceci dit, il y a des interrogations qui persistent toujours et d'autres qui surgissent au milieu de cette entreprise. L'une des questions qui s'impose est l'impact de la vidéo sur le spectateur et sa facilité à captiver son attention. Face à cette présence presque magique de l'image, l'acteur sur scène risque parfois de s'éclipser. Alors comment rendre le performeur plus présent et comment donner à la poésie de la parole la place qu'elle mérite? Le problème devient plus délicat si nous nous attachons à une conception de théâtre où l'acteur, en chair et en os, doit continuer à être la figure principale de la représentation. De plus, au milieu d'un monde où les images n'arrêtent pas de nous envahir, au point de nous distraire, une autre question qui nous préoccupe concerne le rôle et la capacité du théâtre à proposer un regard critique à l'égard de cette réalité où la prolifération des écrans ne cesse

pas d'augmenter. Certes, l'intégration des images dans le théâtre peut enrichir le spectacle et ouvrir sur d'autres formes de théâtralité, mais nous croyons aussi qu'il doit continuer à proposer des réflexions sur l'impact que ce flux quotidien d'images a sur nos comportements. Grâce à la rencontre sociale qu'il permet entre les gens et à sa capacité à les confronter aux mondes imaginaires, le théâtre sera toujours capable d'inspirer et d'offrir les outils qui alimentent des réflexions pertinentes sur les nouveaux phénomènes qui marquent notre ère.

APPENDICE A

L'HOMME DANS L'ASCENSEUR (LA MISSION)

STORYBOARD

Version 8 octobre 2012

ENTRÉE	Écran FOND et son : (01.FOULE) MISSION_Intro_30 min (30 :00)
DÉBUT	Écran Fond sans son : (01.2 LE PROCÈS) Écran FOND + COUR avec son : (02.METROPOLIS FOND) (03 .METROPOLIS COUR) (2 :13)
Je suis entouré d'hommes qui me sont inconnus dans un vieil ascenseur dont la cage brinqueballe pendant la montée. Je suis habillé comme un employé ou comme un ouvrier un jour férié. J'ai même mis une cravate, le col me gratte le cou, je transpire. Quand je tourne la tête, le col me serre le cou. J'ai rendez-vous avec le chef (en pensée je l'appelle Numéro Un), son bureau est au quatrième étage, ou bien au vingtième; à peine j'y pense, je n'en suis déjà plus sûr. L'annonce de mon rendez-vous avec le chef (qu'en pensée j'appelle Numéro Un) m'est parvenue au sous-sol, une aire très vaste avec des abris en béton et des panneaux indicateurs en cas de bombardement. Je suppose qu'il s'agit d'une mission qui doit m'être confiée. <u>Je vérifie la position de ma cravate et resserre le nœud.</u> J'aimerais avoir un	Écran FOND + SON: (04.BANDES1) (15 :00) Écran JARDIN : (05.CAMERA1) Caméra surveillance en plongée.

<p>miroir pour vérifier la position de ma cravate. Inconcevable de demander à un étranger comment est ton nœud de cravate. Les cravates des autres hommes sont impeccables. Quelques-uns d'entre eux semblent se connaître. Ils parlent à voix basse de quelque chose à quoi je ne comprends rien./ 1 :30</p>	
<p>Toujours est-il que leur conversation a dû me distraire : à l'arrêt suivant je lis avec effroi sur le tableau au-dessus de la porte de l'ascenseur le chiffre huit. Je suis monté trop haut à moins que j'aie encore plus de la moitié du trajet à parcourir. Le facteur temps est décisif. ÊTRE LA CINQ MINUTES AVANT L'HEURE / VOILÀ LA VRAIE PONCTUALITÉ. Quand j'ai regardé mon bracelet-montre la dernière fois, il indiquait dix heures. Je me souviens de mon sentiment de soulagement : encore quinze minutes jusqu'à mon rendez-vous avec le chef. Au regard suivant il y avait seulement cinq minutes de plus. Quand à présent, entre le huitième et le neuvième étage, je regarde à nouveau ma montre, elle indique exactement dix heures quatorze minutes et quarante-cinq secondes : plus question de vraie ponctualité, le temps ne travaille plus pour moi. <u>Je fais rapidement</u> le point de ma situation : je peux sortir au prochain arrêt et dégringoler l'escalier quatre à quatre jusqu'au quatrième étage. Si ce n'est pas le bon, cela signifie bien sûr une perte de temps peut-être irrattrapable. Je peux aussi montrer jusqu'au vingtième étage et si le bureau du chef ne s'y trouve pas, redescendre au quatrième étage, à condition que l'ascenseur ne tombe pas en panne, ou bien dégringoler l'escalier quatre à quatre au risque de me casser une jambe ou le cou justement parce que je suis pressé. Je me vois déjà étendu sur une civière qu'à ma demande on porterait dans le bureau du chef et déposerait devant lui, toujours désireux de servir, mais désormais inapte./ 1 :24</p>	<p>Écran FOND avec son :</p> <p>(06.BANDES2) (9 :00)</p> <p>-</p>
<p>Pour le moment tout se ramène à cette question à priori sans réponse du fait de ma négligence, à quel étage le chef (qu'en pensée j'appelle numéro un) m'attend-il avec une mission importante. (Ce doit être une mission importante, sinon pourquoi ne pas me la faire transmettre par un subordonné). Un bref regard sur ma montre m'apprend de manière irréfutable qu'il est depuis longtemps trop tard même pour la simple ponctualité, bien que notre ascenseur, à ce que révèle un deuxième regard, n'ait pas encore atteint le douzième étage : l'aiguille des heures est sur dix, l'aiguille des minutes sur cinquante, il y a belle lurette que les secondes n'ont plus la moindre importance. Il semble que quelque chose soit détraqué dans ma montre, mais même pour vérifier l'heure il n'y a plus le temps : je me retrouve seul dans l'ascenseur sans avoir remarqué où et quand les autres sont sortis. Avec un frisson</p>	<p>NOTE :</p> <p>La vidéo 06 comprend :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Bandes et lettres - Krash (crash boursier) - Après explosion (taches)

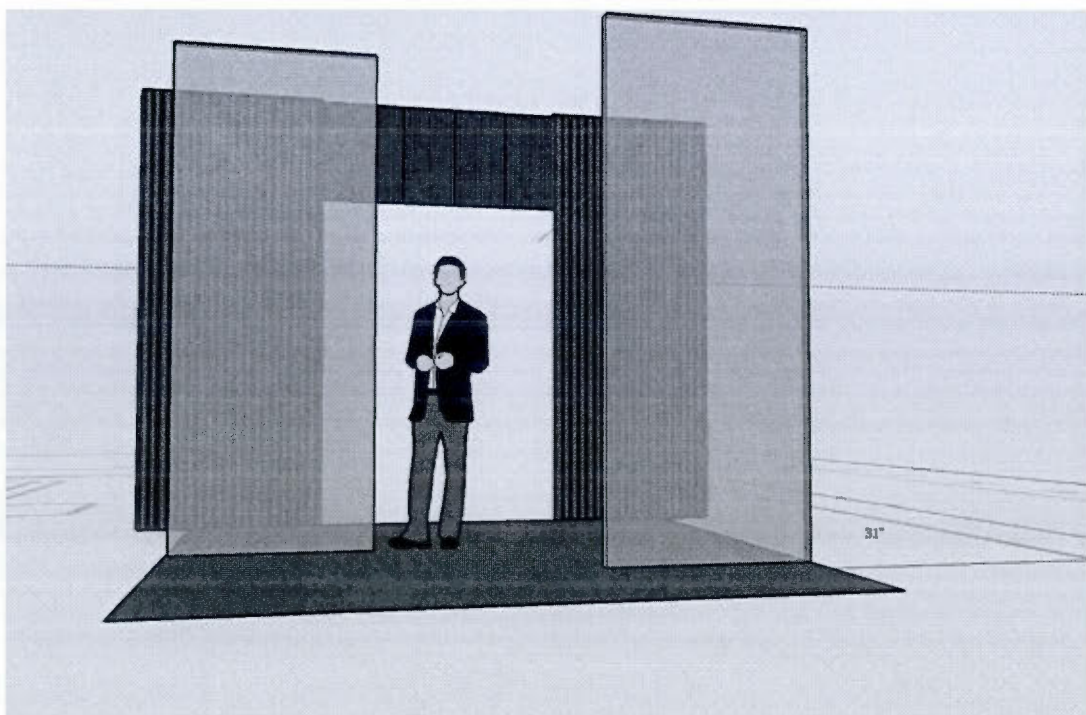
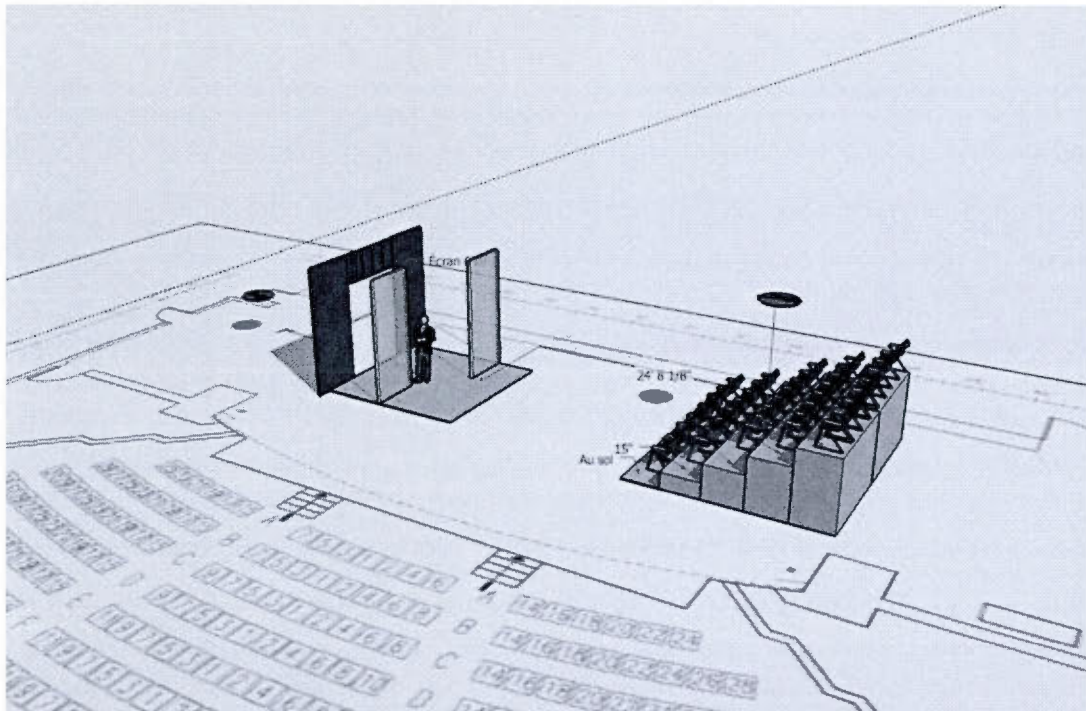
<p>d'horreur qui me saisit à la racine des cheveux, je vois les aiguilles de ma montre, dont je ne peux plus détacher le regard, tourner sur le cadran de plus en plus vite, si bien qu'entre battement de paupières et battement de paupière toujours plus d'heures s'écoulent. Il m'apparaît que depuis longtemps déjà quelque chose est détraqué : dans ma montre, dans cet ascenseur, dans le temps. Je m'abandonne à des spéculations échevelées : la pesanteur diminue, une perturbation, une sorte de bégaiement de la rotation terrestre, comme une crampe dans le mollet au football. Je regrette de savoir trop de physique et de ne pouvoir résoudre en une formule scientifique la contradiction criante entre la vitesse de l'ascenseur et l'écoulement du temps qu'indique ma montre. Pourquoi n'ai-je pas écouté à l'école. Pourquoi ai-je lu les mauvais livres : poésie au lieu de physique./</p> <p>2 :00</p>	
<p>Le temps est sorti de ses gonds et quelque part au quatrième ou au vingtième étage (ce ou traverse comme un couteau mon cerveau négligent) dans une pièce probablement vaste au sol recouvert d'un tapis épais derrière son bureau, probablement adossé à l'étroit mur du fond face à l'entrée, le chef (qu'en pensée j'appelle Numéro Un) m'attend avec ma mission, moi le défaillant. Peut-être le monde est-il en train de se disloquer et ma mission à ce point importante que le chef tenait à me la confier en personne, peut-être est-elle devenue caduque du fait de ma négligence, SANS OBJET dans la langue des administrations que j'ai si bien apprise (science superflue!), À CLASSER AU DOSSIER que personne ne consultera plus parce qu'elle concernait précisément les dernières mesure possibles pour prévenir la fin de monde dont je vis actuellement le commencement prisonnier de cet ascenseur devenu fou avec mon bracelet-montre devenu fou./</p> <p>EXPLOSION – CRASH BOURSIER – RETOMBEES etc.</p> <p>1 :10</p>	<p>Écrans COUR et JARDIN :</p> <p>(07. Après explosion) (3 :00)</p> <p>NOTE :</p> <p>Cette section commence à la minute 5 :32 dans la vidéo 06 et se termine à 9 :00 minutes</p>
<p>Rêve désespéré dans le rêve : j'ai la faculté, en me recroquevillant de transformer mon corps en un projectile qui, traversant le plafond de l'ascenseur, dépasse le temps. Réveil froid dans l'ascenseur lent, regard sur la montre enragée. J'imagine le désespoir de Numéro Un. Son suicide. Sa tête, dont le portrait orne les locaux administratifs, sur son bureau. D'un trou aux bords noirâtres à la tempe, (probablement la droite), un filet de sang. Je n'ai pas entendu de coup de feu, mais cela ne prouve rien, les murs de son bureau sont insonorisés, lors de la construction on a tenu compte des impondérables et ce qui se passe dans le bureau du chef ne regarde pas la population, <u>le pouvoir est solitaire.</u>/</p> <p>1 :00</p>	<p>Écran FOND avec son :</p> <p>(08. <u>POUVOIR SOLITAIRE FOND</u>)</p> <p>(1:30)</p> <p>Écran COUR et JARDIN :</p> <p>(09. <u>POUVOIR SOLITAIRE COUR ET JARDIN</u>)</p> <p>(1:30)</p>

<p>Je quitte l'ascenseur à l'arrêt suivant et me retrouve sans mission, la cravate désormais inutile toujours ridiculement nouée sous mon menton, dans la rue d'un village au Pérou. Boue sèche avec des ornières. Des deux côtés de la route, une plaine aride, avec de rares touffes d'herbes, et des taches de broussaille grise, s'accroche indistinctement à l'horizon au-dessus duquel une montagne flotte dans un bain de vapeur. À gauche de la rue un baraquement, il a l'air abandonné, les fenêtres : des trous noirs avec des restes de vitres. Deux gigantesques indigènes se tiennent devant un panneau d'affichage couvert de publicités pour des produits d'une civilisation étrangère. De leur dos émane une menace. Je me demande si je dois faire demi-tour, on ne m'a pas encore vu. <u>Jamais je n'aurai pensé pendant ma montée désespérée chez le chef que je pourrais avoir la nostalgie de l'ascenseur qui était ma prison. Comment expliquer ma présence dans ce no man's land. Je n'ai pas de parachute à exhiber, ni avion ni épave de voiture. Devant et derrière moi la route, flanquée de la plaine qui s'accroche à l'horizon. Qui pourrait croire que je suis venu au Pérou dans un ascenseur. Comment serait-il possible de se comprendre, je ne connais pas la langue de ce pays, je pourrais aussi bien être sourd-muet. Mieux vaudrait que je sois sourd-muet : peut-être la pitié existe-t-elle au Pérou. Il ne me reste qu'à fuir dans un endroit si possible désert, peut-être une mort pour une autre, mais je préfère la faim au couteau de l'assassin. Je n'ai de toute façon pas le moyen d'acheter ma liberté avec le peu dont je dispose en monnaie étrangère. Même mourir en service m'est refusé par le destin, ma cause est une cause perdue, me voici l'employé d'un chef défunt, ma mission arrêtée dans son cerveau qui ne dira plus rien jusqu'à ce que soient ouverts les coffres de l'éternité dont les sages du monde recherchent la combinaison de ce côté-ci de la mort./</u> 3 :00</p>	<p>Écran FOND avec son : <u>(10.PEROU)</u> (30 :00)</p> <p>Écran JARDIN : <u>(11. LE DOUBLE)</u> pré-filmé (1 :30)</p> <p>Écran COUR + son : <u>(12.ONCLE)</u> (0 :40)</p> <p>Écran JARDIN : <u>(13.MOUTONS)</u> (0 :40)</p>
<p>Je défais, pas trop tard j'espère, mon nœud de cravate qui m'avait tant préoccupé lorsque je me rendais chez le chef et je fais disparaître ce détail vestimentaire insolite dans ma veste. J'ai bien failli le jeter, une trace. Me tournant je vois le village pour la première fois; torchis et paille, par une porte ouverte un hamac. Sueur froide à l'idée qu'on aurait pu m'observer, mais je ne décèle aucun signe de vie, seul à se mouvoir un chien, qui fouille dans un tas d'ordures fumant. J'ai hésité trop longtemps : les hommes se détachent du panneau d'affichage et s'avancent vers moi, de biais, traversant la rue, tout d'abord sans me regarder. Je vois leurs visages au-dessus de moi, l'un vaguement noir, les yeux blancs, le regard indéfinissable : les yeux sont sans pupilles. La tête de l'autre est en argent gris. Long regard tranquille de ses yeux dont je ne puis déterminer la couleur, une lueur rouge y scintille. Sur les doigts de la main</p>	

<p>droite, qui pend lourdement et qui a l'air d'être en argent elle aussi, court un tressaillement, les veines luisent sous le métal. Puis celui qui est en argent s'éloigne dans mon dos, suivant l'autre, le noir. Ma peur se dissipe et fait place à la déception : je ne suis même pas digne d'un coup de couteau ou de me faire étrangler pas des mains de métal. N'y avait-il pas dans ce regard tranquille qui le temps de cinq pas fut posé sur moi, quelque chose comme du mépris. / 1 :43</p>	
<p>En quoi consiste mon crime. Le monde n'a pas sombré, si toutefois ceci n'est pas un autre monde. Comment accomplir une mission inconnue. Quelle pourrait être ma mission dans cette contrée désolée au-delà de la civilisation. Comment l'employé saurait-il ce qui se passe dans la tête du chef. Aucune science au monde n'arrachera ma mission perdue aux fibres du cerveau du cher disparu. Elle sera enterrée avec lui, les funérailles nationales, dont le cortège s'ébranle peut-être en ce moment même, ne garantissent pas la résurrection. / 0 :33</p>	
<p>Une sorte de sérénité me submerge, je mets ma veste sur mon bras et déboutonne ma chemise : je suis en promenade. Le chien traverse la rue devant moi, une main en travers de la gueule, les doigts sont pointés vers moi, ils ont l'air calcinés. Des jeunes gens me croisent avec un air menaçant qui ne s'adresse pas à moi. À l'endroit où la route se perd dans la plaine, une femme, à son attitude on dirait qu'elle m'attend. Je tends les bras vers elle, depuis combien de temps n'ont-ils pas touché une femme, et j'entends une voix d'homme dire CETTE FEMME EST LA FEMME D'UN HOMME. Le ton est définitif et je passe mon chemin. Quand je me retourne, la femme tend les bras vers moi et dénude sa poitrine. Sur un talus de chemin de fer recouvert d'herbe deux gamins bricolent un bâtard de machine à vapeur et de locomotive, qui se trouve là sur un tronçon de voie ferrée. En Européen, je vois au premier regard que c'est peine perdue : ce véhicule ne roulera pas, mais je ne le dis pas aux enfants, le travail c'est l'espoir, et je poursuis ma route dans le paysage qui n'a d'autre tâche que d'attendre la disparition de l'homme. /1 :21</p>	<p>Écran FOND : (14.LIBERTE) (1 :00)</p> <p>Écran FOND: (10.PEROU) (30 :00)</p> <p>Écran Cour : (15. L'AUTRE 1) Écran Jardin : (16. L'AUTRE 2) Le son du Pérou</p>
<p>Je sais à présent ma destination. Je me débarrasse de mes vêtements l'apparence n'importe plus. Un jour L'AUTRE viendra à ma rencontre, l'antipode, le double avec mon visage de neige. L'un de nous survivra. / 0 :14</p>	<p>Son : Le Cr i</p>

APPENDICE B

DISPOSITIF SCÉNIQUE



APPENDICE C

PHOTOS

TITRES	MINUTES
Photo 1 : <i>Foule</i>	00 : 00
Photo 2 : <i>Le Procès</i>	03 : 11
Photo 3 : <i>Métropolis</i>	04 : 27
Photo 4 : <i>Bandes 1</i>	07 : 31
Photo 5 : <i>Caméra live...</i>	10 : 30
Photo 6 : <i>Bandes 2 </i>	12 : 52
Photo 7 : <i>Explosion...</i>	17 : 03
Photo 8 : <i>Crash</i>	18 : 00
Photo 9 : <i>Après explosion...</i>	18 : 18
Photo 10 : <i>Le pouvoir est solitaire</i>	19 : 54
Photo 11 : <i>Pérou</i>	21 : 27
Photo 12 : <i>Le double</i>	24 : 50
Photo 13 : <i>Moutons et Oncle...</i>	26 : 44
Photo 14 : <i>La Liberté guidant le peuple</i>	32 : 46
Photo 15 : <i>L'autre</i>	34 : 41
Photo 16 : <i>Image finale...</i>	37 : 40

Photo 1 : *Foule*



Photo 2 : *Le Procès*

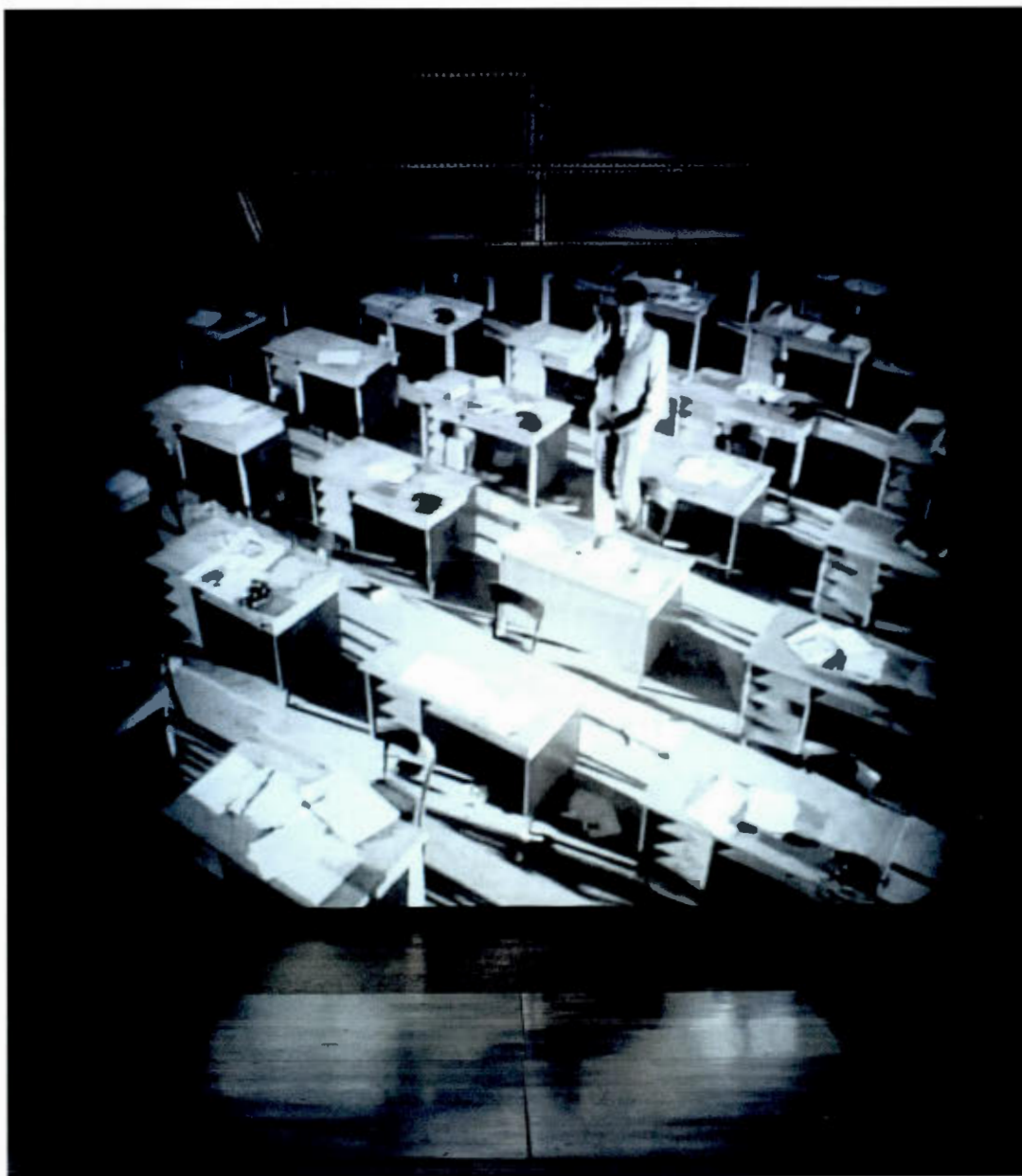


Photo 3 : *Métropolis*

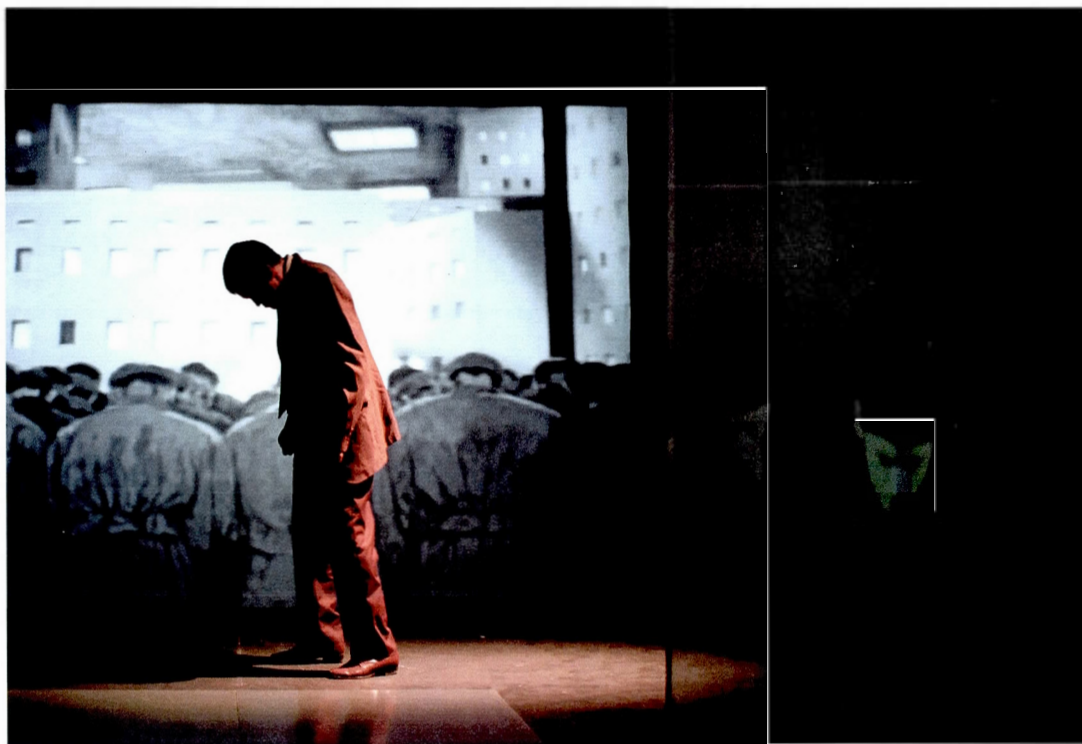


Photo 4 : *Bandes 1*



Photo 5 : *Caméra live*



Photo 6 : *Bandes 2*

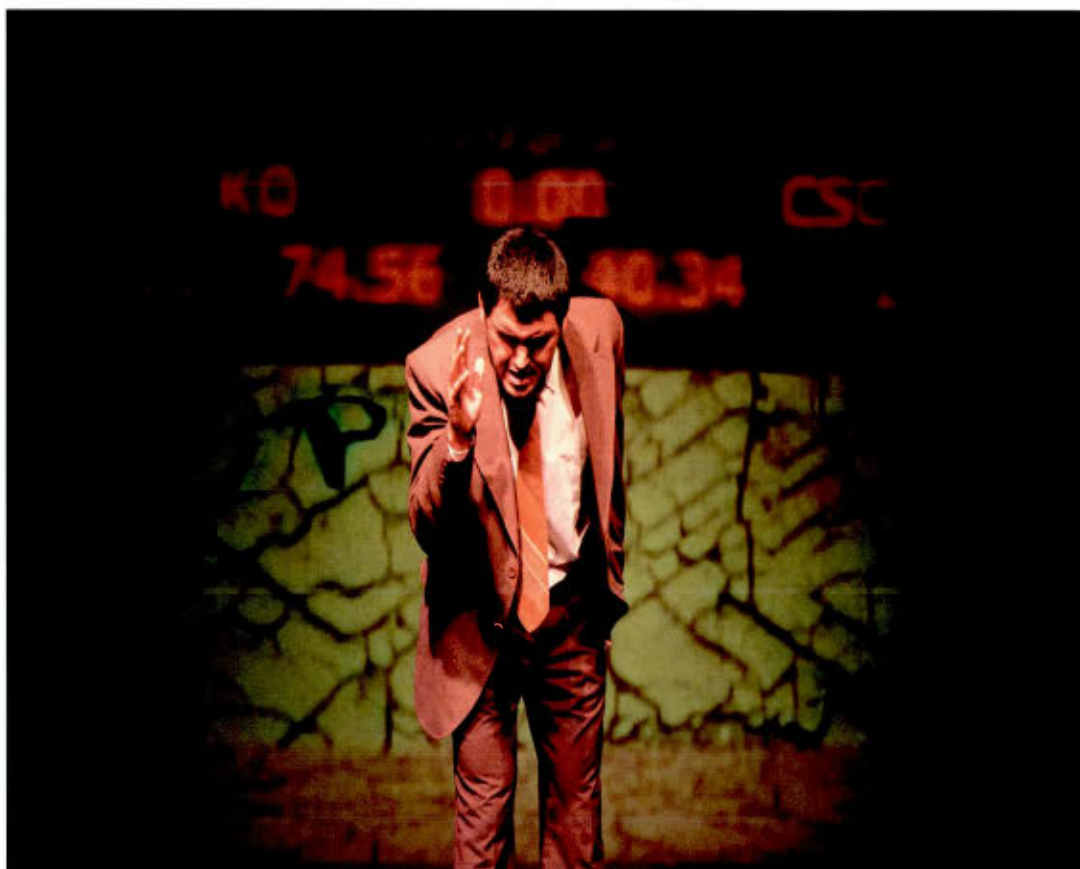


Photo 7 : *Explosion*



Photo 8 : *Crash*

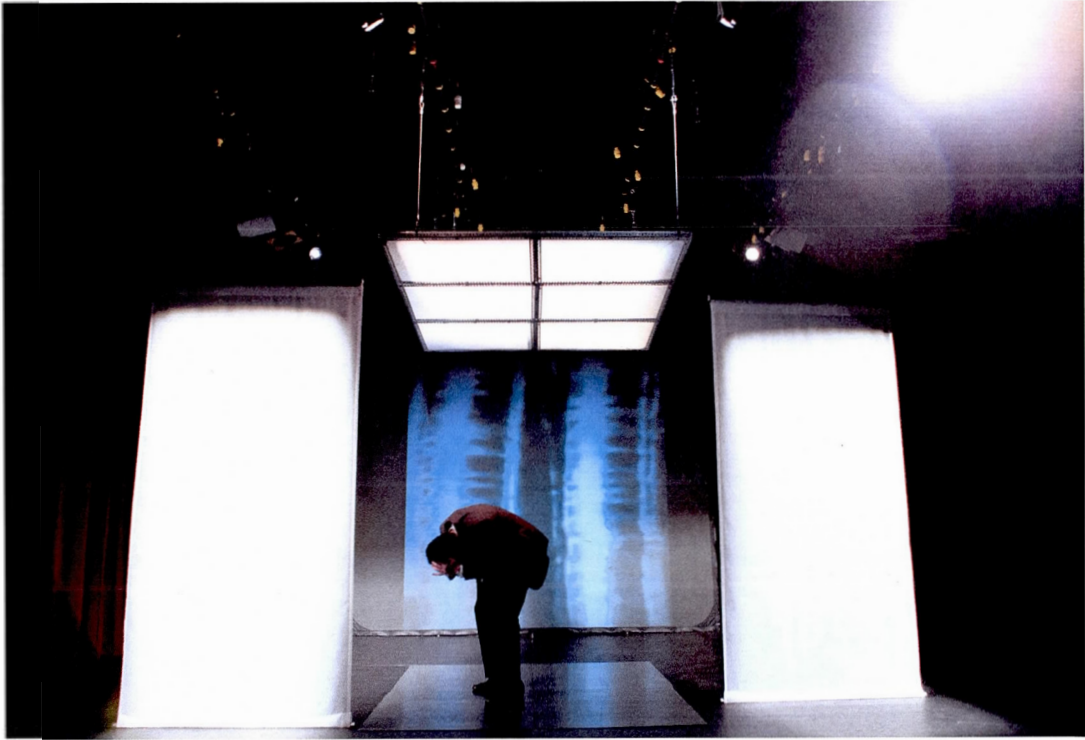


Photo 9 : *Après explosion*

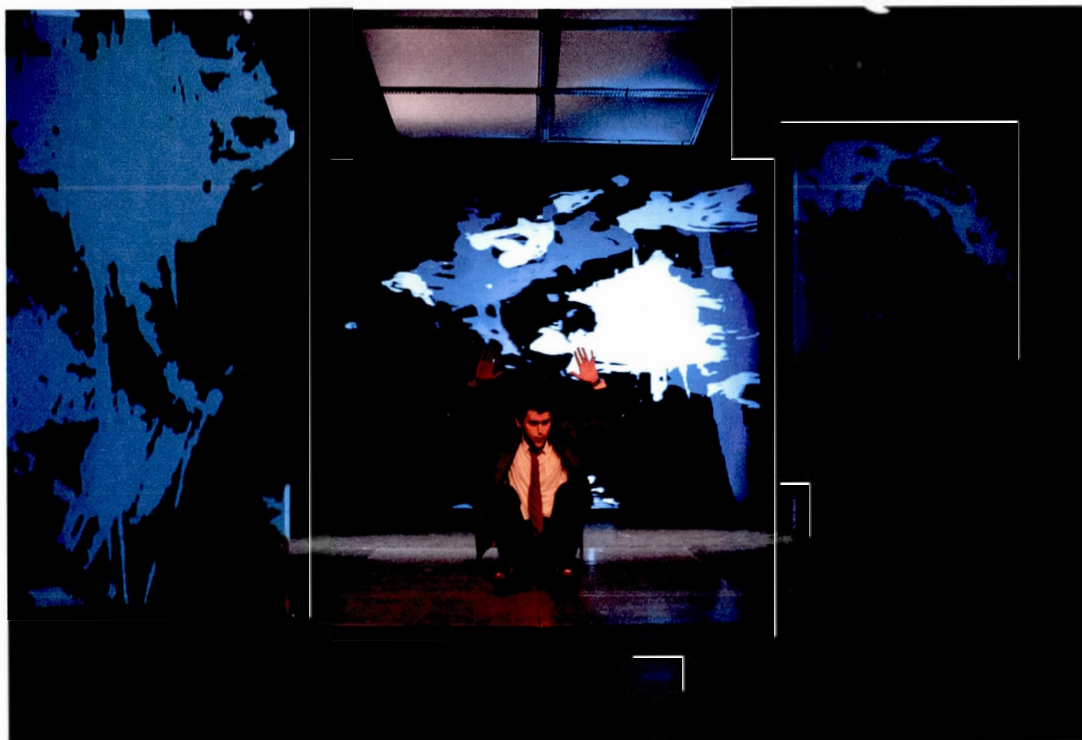


Photo 10 : Le pouvoir est solitaire



Photo 11 : *Pérou*



Photo12 : *Le double*



Photo 13 : *Moutons et Oncle*



Photo 14 : *La Liberté guidant le peuple*

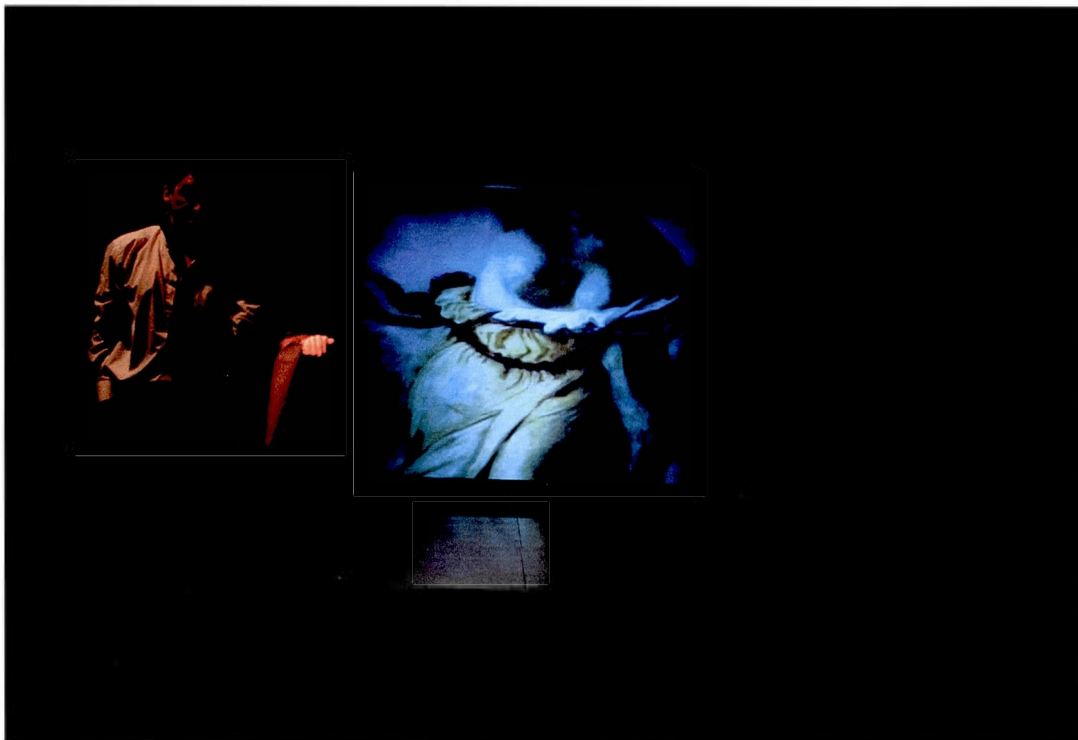


Photo 15 : *L'autre*

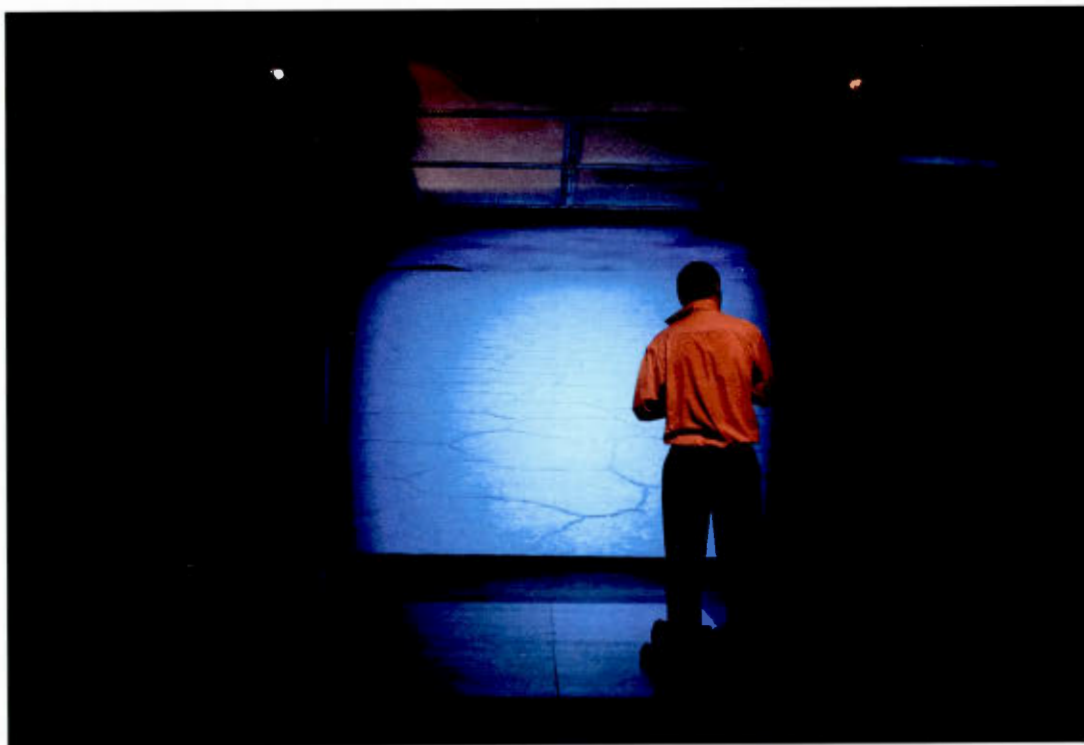


Photo 16 : *Image finale*



BIBLIOGRAPHIE

Heiner Müller

- BAILLET, Florence. 2003. *Heiner Müller*. Paris : Belin.
- CELATI, Gianni. 1989. « Heiner Müller par-delà les frontières de la modernité », *Théâtre/public*, n° 87, p. 77.
- DEZOTEUX, Michel. 1984. « Une mouvance permanente ». *Théâtre/Public*, n° 87, p. 65-66.
- KRAUSE, Gunter et Herbert HOLL (dir. publ.). 2004. *Heiner Müller et Alexander Kluge arpenteurs de ruines*. Paris : L'Harmattan.
- JOURDHEUIL, Jean. 1988. *Heiner Müller : Erreurs choisies*. Paris : L'Arche.
- KALB, Jonathan. 1989. *The Theater of Heiner Müller*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KLEIN, Christian. 1992. *Heiner Müller ou l'idiot de la république*. Berne : Scientifiques européennes.
- (dir. publ.). 1993. *Heiner Müller, la France, l'Europe*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.
- MAIER-SCHAEFFER, Francine. 1992. *Heiner Müller et le « lehrstück »*. Berne : Scientifiques européennes.
- MOREL, Jean-Pierre. 1996. *L'Hydre et l'ascenseur*. Belval : Circé.
- MÜLLER, Heiner. 2000. *Profession Arpenteur : Entretiens Avec Alexandre Kluge*. Paris : Théâtrales.
- . 1997. *Esprit, Pouvoir et Castration : Entretiens Avec Alexandre Kluge*. Paris : Théâtrales.
- . 1992. *Heiner Müller : Guerre sans bataille*. Paris : L'Arche.
- . 1979. *La mission suivi de Prométhée, Vie De Gundling, Quartet*. Paris : Minuit.
- TERAOKA, Arlene Akiko. 1985. *The Silence of Entropy or Universal Discourse. The postmodernist Poetics of Heiner Müller*. New York: Peter Lang.
- ZENETTI, Thomas. 2007. *Du texte-hydre au texte-sphinx : Les inserts dans le théâtre de Heiner Müller*. Berne : Peter Lang, Coll. Contacts.

Numéros spéciaux de revues sur Heiner Müller

Cahiers du renard. 1992. « Prétexte Heiner Müller ». n° 9, mars.

Didascalies. 1983 « Heiner Müller ». n° 7, décembre.

Études germaniques. 1993 « Heiner Müller ». n° 1, Janvier-mars.

Théâtre/Public. 1989. « Heiner Müller ». n° 87.

Théâtre/Public. 2002. « Généalogie d'une œuvre à venir ». n° 160/161.

Personnage

ABIRACHED, Robert. 1994. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard.

BIDENT, Christopher. 2011. « Müller chez Vassiliev : Médée-Matériau, constructions et déconstructions d'un monologue ». DUBOR, Françoise et Françoise HEULOT-PETIT (dir. publ.). *Le Monologue contre le drame*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. 207-219.

CAVORET, Anne Bouvier (dir. publ.). 2004. *Le Personnage*. Paris : Ophrys.

DUBOR, Françoise. 2011. « Le Monologue, la question des définitions ». DUBOR, Françoise et Françoise HEULOT-PETIT (dir. publ.). *Le Monologue contre le drame*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. 21-42.

DUBOR, Françoise et Françoise Heulot-Petit. 2011. « Le Monologue contre le drame? une question ouverte ». DUBOR, Françoise et Françoise HEULOT-PETIT (dir. publ.). *Le Monologue contre le drame*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. 7-18.

RYNGAERT, Jean-Pierre. 2010. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Armand Colin.

———. 2003. « Incarner les fantômes qui parlent ». *Études théâtrales*, n° 26, p. 11-19.

RYNGAERT, Jean-Pierre et Julie Sermon. 2006. *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Montreuil-sous-Bois : Théâtrales.

SARRAZAC, Jean-Pierre. 2004. *Jeux de rêves et autres détours*. Belval : Circé.

——— (dir. publ.). 2001. *Poétique du drame moderne et contemporain – Lexique d'une recherche*. *Études Théâtrales*, Louvain-la-Neuve, n° 22.

SEGER, Linda. 1999. *Créer des personnages inoubliables*. Paris : Dixit.

SZONDI, Peter. 2006. *Théorie du drame moderne*. Belval : Circé.

ZARAGOZA, Georges. 2006. *Le Personnage de théâtre*. Paris : Armand Colin.

Vidéo

AGEL, Henri. 1978. *L'Espace cinématographique*. Paris : J. P. Delarge.

BELLOIR, Dominique. 1981. *Vidéo art explorations*. Paris : L'étoile.

- BLIN, Odile et Jacques SAUVAGEAU (dir. publ.). 1997. *Images numériques, l'aventure du regard*. Rennes : École régionale des beaux-arts de Rennes.
- BIRTINGER, Johannes. « Postmodern Performance and Technology ». *Performing Arts Journal*, n^{os} 26-27, p. 221-234.
- BOHN, Thomas et Richard L. STROMGREN. 1978. *Light and Shadows – A History of Motion Pictures*. Sherman Oaks CA : Alfred Publishing Co.
- BRUNET, Patrick J. 1992. *Les outils de l'image : du cinématographe au caméscope*, Montréal : PUM.
- CAUQUELIN, Anne (dir. publ.). 1986. *Vidéo-vidéo. Revue d'esthétique*, n^o 10, Toulouse : Privat.
- CORNER, Stuart (dir. publ.). 2009. *Film and Video Art*. Londres : Tate.
- COUCHOT, Edmond. 2007. *Des images, du temps et des machines dans les arts de la communication*. Paris : Actes Sud.
- . 1994. « Au-delà du cinéma. Image et temps numériques ». *Cinémas*, vol. 5, n^{os} 1-2, p. 69-80.
- . 1988. *Images. De l'optique au numérique-les arts visuels et l'évolution des technologies*. Hermès : Paris.
- DEBRAY, Régis. 2000. *Introduction à la médiologie*. Paris : Presses universitaires de France.
- . 1992. *Vie et mort de l'image*. Paris : Gallimard.
- DE KERCKHOVE, Derrick. 1990. *La civilisation vidéo-chrétienne*. Paris : Retz.
- DELEUZE, Gilles 1985. *L'Image-temps*. Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit.
- . 1990. *Devant l'image*. Paris : Minuit.
- DUGUET, Anne-Marie. 1981. *Vidéo : la mémoire au poing*. Paris : L'échappée belle/Hachette.
- FAGUY, Robert. 2008. *De l'utilisation de la vidéo au théâtre : une approche médiologique, Plus de 35 ans d'expériences vidéoscéniques québécoises*. Thèse de doctorat, <http://ariane.ulaval.ca>.
- . 1991. *Nouvelles technologies au théâtre : la recherche d'espaces virtuels*. Mémoire de maîtrise, Québec : Université Laval.
- FLEISCHER, Alain (dir.). 1997. *Projections, les transports de l'image*. Paris: Hazan/Le Fresnoy/AFAA.
- FOUQUET, Ludovic. 2003. « L'écart et la surface, prémices d'une poétique du corps écranique ». *Jeu : revue de théâtre*, n^o 108, p. 114-120.
- . 2005. *Robert Lepage, l'horizon en images : essai*. Québec : L'instant même.

- GARBAGNATI, Lucile et Pierre MORELLI (dir. publ.). 2006. *Théâtre et nouvelles technologies*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon.
- GIESEKAM, Greg. 2007. *Staging the Screen: The Use of film and Video in Theatre*. Basingstoke: Palgrave, Macmillan.
- GRAHAM, Dan. 1979. *Video-Architecture-Television*. Halifax: Nova Scotia College of Art and Design.
- HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS. 2001. *La face cachée du théâtre de l'image*. Laval : Presses de l'Université Laval.
- MAGNAN, Nathalie (dir. publ.). 1997. *La vidéo entre art et communication*. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts.
- MARTIN, Marcel. 1985. *Le Langage cinématographique*. Paris : Cerf.
- MAURIN, Frédéric. 2010. *Robert Wilson, le temps pour voir, l'espace pour écouter*. Paris : Actes sud.
- OUAKNINE, Serge et Diane PAVLOVIC (dir. publ.). 1987. *Théâtre et technologies, la scène peuplée d'écrans*. Jeu, n° 44, p. 91-174.
- PICON-VALLIN, Béatrice (dir. publ.). 2001. *La scène et les images. Les voies de la création théâtrale*. n° 21. Paris : CNRS.
- (dir. publ.). 1998. *Les écrans sur la scène*. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- PARFAIT, Françoise. 2001. *Vidéo : Un art contemporain*. Paris : Regard.
- POISSANT, Louise (dir. publ.). 1995. *Esthétique des arts médiatiques, tome 1*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- (dir. publ.) 1995. *Esthétique des arts médiatiques, tome 2*, Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- POISSANT, Louise et Pierre TREMBLAY (dir. publ.). 2008. *Prolifération des écrans*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- ROSS, Christine. 1996. *Images de surface : l'art vidéo reconsidéré*. Montréal : Artexte.
- VIRILIO, Paul. 1988. *La machine de vision*. Paris : Galilée.
- WEISSBERG, Jean-Louis. 1999. *Présences à distances : Déplacement virtuel et réseaux numériques, Pourquoi nous ne croyons plus la télévision*. Paris : L'Harmattan.

Ouvrages généraux sur le théâtre

- ARONSON, Arnold. 2000. *American Avant-garde Theatre*. Londres : Routledge.
- ASLAN, Odette. 1974. *L'Acteur au XX^e siècle*. Paris : Seghers.
- BABLET, Denis et Élie KONIGSON (dir. publ.). 1995. *L'Œuvre d'art totale*. Paris : CNRS.
- BANU, Georges. 2006. *La scène surveillée*. Paris : Actes Sud.
- BATT, Noëlle. 2001. *L'Art et l'hybride*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, coll.

« Esthétique hors cadre ».

BUTEL, Yannik. 2006. *Essai sur la présence au théâtre*. Paris : L'Harmattan.

BROOK, Peter. 1977. *L'Espace vide*. Paris : Seuil.

DORT, Bernard. 1988. *La représentation émancipée*, Paris : Actes Sud.

DORT, Bernard et Anne UBERSFELD. 1978. *Le Texte et la scène : études sur l'espace et l'acteur*. Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle III.

DUFRENNE, Mikel. 1987. *L'Œil et l'oreille*. Montréal : l'Hexagone.

FARCY, Gérard-Denis et René PRÉDAL (dir. publ.). 2001. *Brûler les planches crever l'écran*. Saint-Jean-de-Védas : L'Entretemps.

GALARD, Jean et Julian Zugazagoitia (dir. publ.). 2003. *L'Œuvre d'art total*. Paris : Gallimard-Musée du Louvre.

GOLDBERG, RoseLee. 2011. *Performances. L'art en action*. Paris : Thames et Hudson.

HAMON-SIRÉJOLS, Christine et Anne Surgers. 2003. *Théâtre : espace sonore, espace visuel*. Lyon : PUL.

HALL, Edward T. 1984. *La dimension cachée*. Paris : Seuil.

HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS (dir. publ.). 1997. *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*. Québec : Nuit Blanche.

LEHMANN, Hans-Thies. 2002. *Le Théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche.

LISTA, Giovanni. 1979. *La scène moderne, encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^e siècle*. Paris : Actes Sud.

MAURIN, Frédéric (dir. publ.). 2003. *Peter Sellars. Les voies de la création théâtrale*, n° 22, Paris : CNRS.

MORIN, Edgar. 1990. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : ESF.

PAVIS, Patrice. 2012. « Sur le théâtre postdramatique ». *Studia UBB Dramatica*, n° 2, p. 151-164. [En ligne], <http://www.studia.ubbcluj.ro/download/pdf/734.pdf>.

PLASSARD, Didier. 1992. *L'Acteur en effigie*. Paris : L'Âge d'Homme/Institut International de la marionnette.

STEINER, George. 1991. *Réelles présences*. Paris : Gallimard.